وزیر آغا
نئے تناظر
اردو رائٹرس گ

نئے تناظر

وزیر آغا

اردو رائٹرس گلڈ — الہ آباد

طابع : اسرار کریمی پریس الٰہ آباد   کاتب : سلیم اللہ نیر الٰہ آبادی
بار اول : ۱۹۷۹ء   تعداد : چھ سو   قیمت : پچیس روپیہ
ناشر : اُردو رائٹرس گلڈ ــــــــ الٰہ آباد

پروفیسر گوپی چند نارنگ کے نام ——

مُصنّف کی دیگر تنقیدی کتابیں

اردو ادب میں طنز و مزاح
نظم جدید کی کروٹیں
اردو شاعری کا مزاج
تنقید اور احتساب
نئے مقالات
تنقید اور مجلسی تنقید
تصوراتِ عشق و خرد ۔ اقبال کی نظر میں

پیش لفظ :

ساحل احمد

(۱)

نئے تناظر :

آشوب آگہی
کلچر ہیرو کی کہانی
دوہے کا کلچر
بیسویں صدی کی ادبی تحریکیں
پاکستان کا عصری ادب ـــ اردو نثر
نئی نسل پر ترقی پسند تحریک کے اثرات
اردو کا تہذیبی پس منظر
علمی زبان اور ادبی زبان
اردو اور پنجابی کا باہمی رشتہ
نفسیاتی تنقید کی اہمیت

(۲)

نئے نقوش :

خسرو
حسرت موہانی کا کاروبارِ عشق
اقبال ـ جدید اردو نظم کا پیش رو
چغتائی کا فن
ن.م. راشد
مجید امجد ـ خرقہ پوش و پا بہ گل
عارف عبدالمتین ـ ایک آوٹ سائڈر
شہزاد احمد ـــ جلتی بجھتی آنکھوں کا شاعر

پیش لفظ

(۱)

اردو تنقید نے تقسیم کے بعد ادبی محاکمے کا جو راستہ چنا وہ نظری و فکری اعتبار سے زیادہ معتبر اور رسیا تھا۔ جب کہ اس کے قبل کی تنقید محض محاکمہ جاتی اصولوں کے ساتھ آنکھ مچولی کھیلتی رہی ہے۔ مگر اسی جامد اور ساکت فلسفے کے بطن سے جن نئے "خطوں" کی بازآفرینی عمل میں آئی ان میں نفسیاتی عمل کی وہ تحرک پسندی شامل تھی جس کی رو سے افلاطون و ارسطو کے متعینہ تنقیدی ڈھانچے میں جنبش پیدا ہوئی اور جذبات و تخیل کی جمال افروز حقیقت پر غور و فکر کی للاسا نے اس روائتی یا جامد سلسلے پر قانع رہنے سے احتراز کیا اور سوچ و فکر کا نیا زاویہ تلاش کیا۔ وہ کروچے کی اظہاریت Expressionism ہو یا تحلیل نفسی کا تصور۔ اردو کی تنقیدی دنیا میں پہلی بار تغیر و تبدل کو محسوس کیا گیا اور اسی کروچائی یا فرائڈی طرز فکر نے ادب کو جانچنے یا پرکھنے کا جو آلہ ایجاد کیا وہ نہ صرف تخلیقی فنکاروں کو جگانے کے لیے بل کہ نئی قدروں کو پر و بال بخشنے کے لیے بھی تھا۔ جس کے باعث ایک سلسلۂ اضافت و تغیر کی رونمائی جاری و ساری ہوئی جو آج کی موجودہ تنقید میں زیادہ منور اور تابناک صورت میں منظور و مستور دکھائی دیتی ہے۔ جس کے اجالنے میں نیاز فتحپوری، حسن عسکری، آل احمد سرور، اور مسعود حسین خاں کے بعد جو نام زیادہ پروقار صورت میں نمودار ہوا وہ نام وزیر آغا کا ہے جنھوں نے جمالیاتی تفوق، فنی و نفسی تہذیب اور لسانی تفکر کی تثلیث میں اسلوب شناسی کی جو آئینہ سازی کی وہ نقد و میزان کے معینہ وطیرہ کو مسترد کرتی ہے ان کے ادب کے مطالعہ کا طریقۂ کار تہذیبی زاویوں سے عبارت ہے۔ جس کے باعث نقد و میزان پر تخلیقی خوشوں نے تنقید کی کرخت سلوٹوں کو محوس آہنگ میں تبدیل کر دیا ہے۔ کیوں کہ جمال

تنقید، تشریح و تفسیر سے بھی آگے کی دنیا ہے۔ جہاں تقدیرِ فن اور تخلیق فن کی دو دنیاؤں کا فرق مٹ جاتا ہے اور معنوی تجربوں کا نیا سلسلہ شروع ہوتا ہے۔ جس سے مختلف تہذیبی رویوں اور افکار و اقدار کی احاطہ بندی میں مدد ملتی ہے اور کائنات کی ناآشنا حقیقتوں کی بے نقابی کا عمل بھی پورا ہوتا ہے۔

تنقید بذاتِ خود ادبی تخلیق ہے۔ اس کا کام محض کھوٹے کھرے کی پہچان کرنا نہیں، تخلیقی فعالیت کو اجالنا بھی ہے۔ اور پھر اگر تنقید کسی محدود احاطے سے ہی اپنا فیصلہ صادر کرنے پر اصرار کرتی ہے تو قاری اور تخلیق کار کے درمیان کا پردہ ہٹ نہیں پاتا اور وہ دونوں ایک دوسرے کے لیے اجنبی اور ناآشنا رہ جاتے ہیں۔ اس لیے ضروری ہے کہ اس پردے کو تخلیقی فعالیت سے ہٹایا جائے تاکہ ہر قاری اپنے ذوقِ سلیم کے مطابق نہ صرف ناقد کے نظریہ سے واقف ہو سکے بل کہ وہ تخلیق کار کے دلوں میں بھی جھانک سکے۔ مگر اس کے لیے قاری کا صاحبِ نظر اور صاحبِ حال ہونا ضروری ہے۔ مانگی تانگی —— بیسا کھیاں رفیق و دم ساز نہیں ہو سکتیں۔ نقاد کی محتاجگی ذہنی افلاس کا گھر ہے۔ کلاس روم کے نوٹس اور ادب نما سیاسی جلسوں میں کی گئی شعلہ بار تقریروں کو تنقید کہنا اور انھیں کتابی صورت میں شائع کرنا اور بھی زیادہ عبرتناک ہے۔ ایسی صورت میں وزیر آغا اور ان کے بعض ہم عصروں کی تحریریں تنقیدی مقاصد پر کھری اترتی ہیں جو بہ قول والٹر پیٹر شعرفہمی، فکر و تجزیہ اور قوتِ فیصلہ کی عمدہ مثال ہیں جس کی ایک شکل اس تخلیقیت کی ہے جو کائنات کے سربستہ رازوں کو منکشف کرتی ہے۔ اور ادب کو فطرت سے قریب تر کرنے اور ان میں ایک ہم آہنگی پیدا کرنے پر زور دیتی ہے۔ فرانسیسی مفکرین نے حسن و اجمال کی محسوس سطح پر جس نوع کی نقش گری کا عمل جاری کیا وہ ایک طرح سے "فطرت کی طرف واپسی" تھی۔ جو آگے چل کر ایک ایسی ادبی تحریک بنی جو نہ صرف صنعتی زندگی کی پیدا کردہ الجھنوں سے نجات دلانے کے لیے تھی بل کہ سائنسی تہذیب کی مصنوعی ذہنیت اور ادبی آمریت میں دبی انفرادیت کو بچانے کے لیے بھی تھی۔ اسی طرح لان جی نس کے تصورِ احساس سے حسن و صداقت کی معنی خیز صورتیں اجالی گئیں۔ "حسن لامحدود" کے زیرِ اثر عقل و روح کی باتیں شروع کی گئیں اور نئے ادب میں "الوہی اثرات" کی نشان دہی پر زور دیا گیا۔ رسکن، کیٹس، مورس، آسکر وائلڈ، ہیگل، والٹر پیٹر، لان جینس اور کروچے کے علاوہ مشرق میں منصور، ابنِ عربی، کالیداس، بھاسکر، شنکر آچاریہ، حافظ، نصرتی اور ولی وغیرہ تک کم و بیش اسی "حسن" کو فوقیت حاصل رہی ہے خصوصاً پیٹر نے اسی تصور کی روشنی میں تاثر کو اور کروچے نے اظہاریت پر زور دیا جس کے اثرات اردو شعر و ادب میں بھی انتہائی گہرے طور پر

دکھائی دیتے ہیں۔ جنھیں اجالنے میں نیاز فتحپوری اور فراق گورکھپوری کے نام کافی نمایاں ہیں۔ دوسری طرف وزیر آغا نے فطرت شناسی اور تہذیبی ضبط و اعتقاد کے رشتے سے جس تنقیدی نظام کی بازیافت کی۔ اس نظام تنقید میں وہ "استعارے" بھی شامل ہیں۔ جن کا تعلق بعض صورتوں میں ان اسطوریا Myth سے بھی ہے، جو علم الانسان (انتھراپولوجی) یا نفسیات سے کسی نہ کسی طور ہم رشتہ ہیں کیوں کہ یہ استعارے لوک کتھاؤں یا مذہبی رسومات سے حاصل کیے گئے ہیں۔ انھوں نے ینگ کے نسلی حافظے اور اجتماعی لاشعور سے بھی خاصہ فائدہ اٹھایا ہے اور اپنی فکری جودت سے ان صدیوں پرانی سچائیوں کو نئے عروجی تصورات سے ہم آہنگ کرکے پیش کیا ہے۔ ٹوٹم اور ٹیبو، ین اور یانگ، زمان و مکان، خیر و شر، تاریکی و روشنی، مادہ و روح، ارض و آفاق اور حسن و صداقت ثنویت کی مختلف صورتیں ہیں۔ جن کے توسط سے آریائی ردعمل، اور ارضی انحطاط کی لامحدود اثریت کا ذکر عالمانہ استدلال کے ساتھ کیا گیا ہے۔ جس سے نہ صرف فن و ادب کی نئی تشریح و تعیم میں مدد ملتی ہے بل کہ عبادتوں کے مختلف رحجانوں اور زمینی تقدس کے رشتے سے رقص و موسیقی، مجسمہ سازی، مصوری، گیت پوجا موسمی تیوہاروں، اور اشنان و پوجا اور شاعری کی العبادی حیثیت بھی متعین ہوتی ہے اور روحانی عظمتوں سے روشناسی کا عمل بھی وضوح انگیز ہوتا ہے۔ دراصل ان کی اس تاریخ بیانی سے ثقافتی اور جغرافیائی حقیقتوں کی بازآفرینی مقصود ہے۔ جس کے پس پردہ تہذیبی دائروں کو مشتعل کرنے کا وہ جذبہ بھی ہے جو مختلف تہذیبی اکائیوں کو جوڑنے اور ان کی اکائیت کو اجالنے کا سبب بن سکے اور ایک ایسا ادب تخلیق پاسکے جس سے روحانی مسرت اور باطنی تجربے کی سچائی کشید کی جاسکے لیکن اس کا یہ مقصد نہیں کہ موصوف ٹائپڈ ہیں۔ کیوں کہ ان کا تنقیدی مسلک نہ تو کلی طور پر نفسیاتی ہے اور نہ جمالیاتی یا آرکی ٹائپل بل کہ وہ اسی تثلیث کی خوبصورت اور متوازن شکل ہے۔ اُن کے طرز استدلال کی یہی خوبی ہے کہ کسی مقام پر کبھی ہم آہنگی منقطع نہیں ہوتی۔

یونگ کے نظریاتی تصور کے مطابق تہذیبی ارتقا کی جو نشانیاں تلاشی گئی ہیں یا ان کے مختلف مدارج کا تجزیہ کیا گیا ہے۔ اس سے شخصیت کی عمیق تہوں کے وضوح انگیز ہونے میں ایک خاص طرح کی قرینگی ملتی ہے اور یہ واقعہ بھی ہے کہ انفراد و تشخص کی باطنی اصالت اسی وقت منظور ہوسکتی ہے جب اس کا تجزیہ ذہنی و فکری دونوں رویوں کی مدد سے کیا جائے اور اس انفرادیت کا جواز تلاشا جائے۔ فاضل نقاد نے نفس و آفاق اور تشکیل فلسفے کے اصولی ضابطوں کو ملحوظ رکھا ہے اور اس کا مطالعہ تخلیقی فعالیت کے توسط سے کیا ہے۔ شعور و لاشعور کے معاملات پر دیدہ دلی

کو خرشِ راہ بنائے رکھا ہے۔ اسی لیے اس اربعیت کی تکمیل و تعمیل میں کسی نوع کی رخنہ اندازی حائل نہیں ہوتی اردو شاعری کا مزاج، تنقید و احتساب، تخلیقی عمل، نظم جدید کی کروٹیں تصورات عشق و خرد، اقبال کی نظمیں اور نئے تناظر، اسی فکر و نظر کی نمائندہ کتابیں ہیں جو نہ صرف مثبت قدروں کی امین ہیں بل کہ عہد ساز ادبی رجحانوں کی تقدیر و تعبیر بھی اسی طرح ان تمام کتابوں میں ثنویت کی جو بھی اجلی و تابناکی موجود ہے، وہ اُن کے شاعرانہ تفکر اور تصریحی ادعایت کا کرشمہ ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ ان کا تنقیدی رویہ ساتویں دہائی کا پہلا مبسوط انقلابی رویہ ہے۔ جس سے نہ صرف ان کے قد و قامت میں اضافہ ہوا ہے بل کہ اردو تنقید کو بھی نئے جہانِ معنی کی تلاش کا موقعہ ملا ہے۔

(۲)

انسانی ارتقا کی مختلف جہتوں کو اجاگر کرنے کی کوششوں میں انھوں نے اس کی نشو و نما پر سیر حاصل بحث کی ہے۔ سات کروڑ سالوں پر محیط کائنات کے مطالعہ میں Pliocene کے پیریڈ کو آدمی نما ہستی کی پہچان کا پہلا پیریڈ کہا ہے۔ جس کی نمائندگی آسٹریلوپیتھیکس اور پیرِن تھروپس نے کی ہے۔ لیکن Pleistocene کے پیریڈ میں برفانی یلغار کے بعد پیرن تھروپس کی نسل نیست و نابود ہوگئی اور اس کی جگہ ایک نئی نسل Homo erectus وجود میں آئی۔ جاوامین اور پیکن مین اسی نسل کے نمائندہ نام ہیں۔ آسٹریلوپیتھیکس اور ہوموایریکٹس کے اس طویل فاصلے کے بعد Homo-Sapiens کا دور انسانی ارتقا کی تیسری کڑی ہے۔ جس کی نمائندگی نینڈرتھل مین اور گرومیگنان نے کی جو اپنے پیش روؤں کے مقابلے میں زیادہ "انسانی اوصاف سے متصف تھے"۔ وزیر آغا نے ان برفانی یلغاروں کو ہی انسانی ذہانت و تہذیب کی جست کاری کا سبب بتایا ہے۔ ان میں گروہی خصلتوں کی موجودگی" اس ارضی چیلنج کا باعث تھی جو اول اول برفانی یلغاروں کی صورت میں روئے زمین پر نازل ہوا اور جس کے پیش نظر انسان کو جسم و جان کا رشتہ برقرار رکھنے کی اشد ضرورت پڑی" اور انی الضمیر کے اظہار کے لیے کچھ اشارات کی تفویض کرنا ضروری ہوگیا اور" ایک لڑکھڑاتی، لڑکھڑاتی زبان وجود میں آئی"۔ فاضل مضمون نگار نے اسی" آشوب آگہی" کے اگلے موڑوں پر بصارت، بصیرت اور تکلم کی تمثیل سے ظاہر و باطن کے مشاہدے، تاریکی و روشنی، اور تضاد و امتیاز کے باوصف نقطوں کو جس طرح روشن کیا ہے۔ اس سے اُن کی درک و آگہی کا دریچہ باز ہوتا ہے۔ انسانی سفر کی یہ طویل تاریخ جو جنگل سے شہر تک کروڑوں برس کا فاصلہ رکھتی ہے نہ صرف جاذبیت کی حامل ہے بل کہ کائنات کی

عقدہ کشائی کا ذریعہ بھی ہے جسے مصنف نے اتنا پشتم اور پرومتھیس کی کہانیوں، آدم و حوا کی داستانِ مراجعت، اشیائے فطرت، عبادت گاہوں، فرائڈ و ینگ کے شعور و لاشعور اور دائت ہید کے تجریدی تصورات کی مدد سے وضوح کیا ہے۔ اسی طرح انسانی ایغو (Ego)، نفسی قوت شخصیت کی جبلی سطح، احساس و آگہی، خارجی و داخلی جبلتیں، ماحول و معاشرہ، اخلاق و تمیز، تجربہ و مشاہدہ، اجتہاد و تجرید، ارتکاز و تعقلات، منطقی و تخلیقی زبان اور جزو کل وغیرہ کے توسط سے کائنات کی سچائی اور ثنویت کی مختلف جہتوں کا تعین کیا گیا ہے۔

اسی طرح "کلچر ہیرو کی کہانی" میں جس فوق البشر کو تلاش کیا گیا ہے وہ نصف انسان اور نصف دیوتا ہے۔ جلجامیش، حیاویتھ، مایوآمائی، کرشن، ہراکلیس اور اوڈیسس وغیرہ اسی کے نمائندہ ہیں جو عزم و اعتماد اور تیقن کی علامت ہیں اور جن کے توسط سے تہذیبی ترقی، ارضی و سائنسی فتوحات اور انسانی صلاحیتوں کی کہانی پیش کی گئی ہے اور مرگ و زیست کے فلسفہ کو ظاہر کیا گیا ہے تاکہ انسانی سرشت اس عرفان و آگہی کا نور کسب کر سکے اور اس کربناک صورتِ حال سے نجات پاسکے کہ آدمی کو آخر کار خاک میں مل کر خاک ہو جانا ہے۔" لیکن وہ موت کے بعد بھی اپنے مثالی کارناموں سے بقائے دوام کا درجہ حاصل کر سکتا ہے۔

دوہے کی ساخت، جیسی کل جدید تھی ویسی آج بھی ہے۔ اس پر کسی تہذیبی رو کا وہ اثر نہیں پڑا جو وہ اپنی بنیادی خصوصیات سے محروم ہو جاتی "اس کا کلچر ایک خاص ثقافتی تناظر کا آئینہ دار ہے" اس کے تحت دو فکری دھارے رواں دواں رہتے ہیں جنھیں وزیر آغا نے مادی زاویۂ نگاہ، اور ماورائی اندازِ فکر سے منسوب کیا ہے۔ اس مصنف نے گیان دھیان اور ترکِ دنیا کے ساتھ جنس و رومان، سماجی فعل، اور فطرت پرستی کے میلانات کو بھی بہ حسن و خوبی پیش کیا ہے جو ایک معنی میں اسی ثنویت کا بھرپور اظہار ہے جو ہمیشہ سے اس برصغیر کی ثقافت کا امتیازی وصف رہی ہے۔ البتہ موصوف نے دوہے کی ساخت اور اردو میں کہے گئے دوہوں کو کسی تفصیلی بحث سے علاحدہ رکھا ہے۔

'اردو کا تہذیبی پس منظر، علمی زبان اور ادبی زبان'، اور اردو، و پنجابی کا باہمی رشتہ میں بھی کم و بیش اسی ارضی ثقافت یا ثنویت کی متوازی لہریں موجود ہیں۔

" بیسویں صدی کی ادبی تحریکیں" ان کا ایک ایسا مضمون ہے جو آزاد و حالی کی اصلاحی تحریک اور سرسید کی نئی علمی و سائنسی تحریک کے دو متضاد رویوں کا اظہار ہے۔ جس نے سیاسی و

سماجی سطح پر کس حد تک شعر و ادب کو متاثر کیا۔ چنان چہ اسی سلسلۂ تناظر میں اقبال کا تفکر ارضی اور پھر اس سے انحراف، جدیدیت کے پیش رو کی حیثیت سے میرا جی کا ذکر، ترقی پسند تحریک، اور نو ترقی پسند تحریک کو موضوع گفتگو بنایا گیا ہے۔ پاکستان کا عصری ادب (اردو نثر) اور نئی نسل پر ترقی پسند تحریک اسی سلسلے کی زم وگرم کڑیاں ہیں اور اسی سلسلے کا آخری مضمون "نفسیاتی تنقید کی اہمیت" ہے۔ اس میں انھوں نے فرائڈ کے لاشعور اور ینگ کے اجتماعی لاشعور کا محاسبہ کرتے ہوئے یہ تنقید کی ہے کہ" ادب جدید تازہ اور پرانے انسانی تجربات سے ہم رشتہ ضرور ہے مگر انھیں منتقل کرنے کے بجائے منقلب کرنا چاہئے۔ بحث ہوسکتی ہے مگر ان محدود صفحات میں نہ تو تمام باتیں آسکتی ہیں اور نہ دوسرے حصہ کی اجازت مل سکتی ہے۔

"نئے نقوش" کے چوتھے مضمون سے قطع نظر دوسرے مضامین تخلیقی فعالیت کے نمونے ہیں۔ جن میں انھوں نے نفسیاتی عوامل کی مدد سے ان محرکات کا جائزہ لیا ہے جن سے ادب پارے کی باطنی حیثیت اجاگر ہوتی ہے اور فکری و نظری تصویروں کا نگار خانہ تشکیل پاتا ہے۔ البتہ ان کا چوتھا مضمون مصور احساس چغتائی سے متعلق ہے۔ جس میں مصورانہ اقتضا کے ساتھ مصور کی شخصی ارتکازیت پر بھی بے ٹوک رائے دی ہے اور کافی دور تک سماجی تفکرات اور سیاسی تغیرات کو پا بہ رکاب رکھا ہے۔ لیکن اسی حصے کے دوسرے مضمون میں تشنگی کا احساس باقی ہے جو اس بات کا شاکی ہے کہ اس کے ساتھ انصاف نہیں کیا گیا۔ عارف والا مضمون شخصی تنازعات کی مثال ہے۔

آخر میں، مجھے اپنی ان کوتاہیوں اور مجبوریوں کا بھی احساس ہے جس کے باعث نہ تو تفصیلی بحث کر سکا اور نہ مضامین کی زیریں لہروں کو چھو کر بھی ان کیفیات کا اظہار کر سکا جو منصفی کا تقاضہ تھا۔ بہر حال ان چند سطروں کے ساتھ ان محرکات کا شکر گزار ہوں جنھوں نے پیش لفظ لکھنے پر اور مصنف کی ہوش ربا تحریروں کو پڑھنے کا موقعہ دیا۔

نئے تناظر

انسان کے ہاں آگہی کی ابتدا کب ہوئی؟—
اس سوال کا کوئی حتمی جواب مہیا کرنا مشکل ہے۔
خود علم الانسان بھی قیاسیات سے آگے نہیں جا سکا۔
البتہ اگر یہ خیال ملحوظ رہے کہ انسان اپنی حیاتِ
مختصر میں زندگی کی پوری داستان کو دہرا دیتا ہے
تو پھر آگہی کے نمود کے واقعہ کو ایک حد تک نشان
زد کرنا ممکن ہے مثلاً یہ دیکھیے کہ زندگی کے تخم
کی طرح انسانی تخم بھی سب سے پہلے سمندر (رحم
مادر) میں نشو و نما پاتا ہے۔ حیاتیات کی رو سے یہ
زندگی کے نباتاتی دور کا مرحلہ ہے (رحم مادر) سے
باہر آنے پر انسانی زندگی پہلے چمٹنے پھر رینگنے کے دور
میں داخل ہوتی ہے۔ اس کے بعد پاؤں پر کھڑے
ہونے کا زمانہ آتا ہے اور آخر میں چلنے کا دور۔ اس
آخری دور کے لگ بھگ ایک ایسا واقعہ نمودار ہوتا
ہے جسے آگہی کی ابتدا کا نام دینا چاہیے۔ یعنی

جب بچہ پہلی بار اپنی زبان سے کوئی لفظ ادا کرتا ہے۔ مصر کے اہراموں میں سے ایک پر یہ بات لکھی ہوئی ملی ہے کہ کائنات کی ابتدا لفظ سے ہوئی اور پرانا عہد نامہ بھی اس کی توثیق کرتا ہے۔ پہلا لفظ نام ہے۔ جب تک بچہ رحم مادر میں تھا یا پیدائش کے بعد جب تک وہ محض اپنی ماں سے چمٹا رہا تو ماں کو اُس بے خدوخال کائنات سے الگ نہ کر سکا جو اس کے چاروں طرف پھیلی ہوئی تھی۔ لیکن اس کے بعد جب وہ "پہچان" کے مرحلے میں داخل ہوا اور اس نے پہلی بار ماں کو ماں کہہ کر پکارا تو گویا ماں کو کائنات سے الگ کر کے ایک پوری شخصیت تفویض کر دی۔ تشخص کا یہ عمل ہی آگہی کی ابتدا کا عمل تھا۔

واضح رہے کہ پیدائش کے وقت انسانی دماغ کا حجم ۳۲۰ کیوبک سنٹی میٹر سے زیادہ نہیں ہوتا اور یہ حجم وہی ہے جو ایک گوریلا کے بچہ کا ہوتا ہے۔ لیکن لورین ایزلے کہتا ہے کہ انسان کا یہ دماغ "زندگی کے پہلے ہی برس میں تین گنا ہو جاتا ہے۔ یہی وہ جست ہے جو حیوانوں میں ظاہر نہیں ہوتی لیکن جو انسان کو انسانی اوصاف عطا کر دیتی ہے۔ اگر یہ جست ناکام ہو جائے تو بچہ "احمق" کے درجے سے اوپر نہیں جاتا"۔[۱] مراد یہ کہ انسانی زندگی کے پہلے ہی برس میں جب انسانی دماغ کا حجم معاً تین گنا ہو جاتا ہے تو اس کے ہاں آگہی کی وہ پہلی کرن جاگتی ہے جس کے طفیل ماں سے اس کا انقطاع وجود میں آتا ہے۔ اس سے قبل بچے پر جھکا ہوا ماں کا چہرہ اسے اپنے ماحول ہی کا ایک حصہ محسوس ہوتا تھا۔ مگر اس کے بعد اُسے یہ ایک الگ ہستی کے روپ میں دکھائی دیا اور اس نے اپنی توتلی زبان میں اسے ماں کہہ کر پکارا۔ دیکھنا چاہیے کہ آسٹرلوپیتھیکس سے گرومیگنان مین تک آتے آتے انسان نے کس مقام پر اپنی ماں کو پہچانا کہ یہی اس کی آگہی کی ابتدا تھی۔

وقت اور مقام کے تعین کے لئے انسانی زندگی کے پورے پس منظر کو ملحوظ رکھنا ضروری ہے۔ ویسے تو دودھ پلانے اور بچہ جننے والے جانوروں کا وہ سلسلہ جس سے انسان بھی متعلق ہے، ارضی وقت کے تقریباً سات کروڑ سالوں پر پھیلا ہوا ہے تاہم جس دور میں آدمی نما ہستی نے پہلی بار اپنے ہونے کا احساس دلایا، علمی زبان میں PILOCENE کہلاتا ہے۔ یہ گرم اور مرطوب زمانہ تھا جو آج سے تقریباً ایک کروڑ دس لاکھ سال پہلے شروع ہوا اور پھر آج سے تقریباً دس لاکھ برس پہلے اپنے طبعی انجام کو پہنچا۔ اس دور کا آخری حصہ (یعنی آج سے تقریباً بیس لاکھ سال پہلے)

---

[۱] CRISIS OF CONSCIOUSNESS

اس اعتبار سے اہم ہے کہ اس میں اس آدمی نما ہستی کی ہڈیاں ملی ہیں جسے ریمنڈ ڈارٹ نے آسٹریلو پتھیکس کا نام دیا ہے۔ یہ مخلوق چار پنجوں کے بجائے صرف دو ٹانگوں پر چلتی تھی۔ اس کا قد چار فٹ اور وزن سوا من کے لگ بھگ تھا اور وہ ہتھیار استعمال کرتی تھی جب کہ اسی زمانے میں ایک اور مخلوق جسے پیرا نتھروپس کا نام ملا ہے، قد اور وزن میں اس سے بڑی تھی مگر ہتھیار استعمال نہیں کرتی تھی۔ یہ دوسری مخلوق جس کا دماغ گوریلا کے دماغ سے بڑا نہیں تھا، بالآخر حرفِ غلط کی طرح مٹ گئی جب کہ آسٹریلو پتھیکس کا سلسلۂ نسب جاری رہا۔ مگر یہ آدمی نما ہستی بھی ان اوصاف سے ابھی متصف نہیں ہوئی تھی جن سے انسان کی پہچان ہوتی ہے۔ لہذا انسانی شعور کی ابتدا کے سلسلے میں اسے کوئی خاص اہمیت حاصل نہیں۔

آج سے تقریباً دس لاکھ سال قبل وہ دور شروع ہوا جسے ماہرین نے PLEISTOCENE کا نام دیا ہے۔ اور جس میں انسانی دماغ نے وہ جست لگائی جس کا مظاہرہ ہر انسانی بچے کی زندگی کے پہلے برس میں ہوتا ہے۔ اس دور سے پہلے کا زمانہ (جس کا اوپر ذکر ہوا) گرم اور مرطوب زمانہ تھا جس میں سست الوجود اور ٹھنڈے خون والے جانوروں کی فراوانی تھی۔ مگر PLEISTOCENE کے دوران میں جب زمین نے جھرجھری سی لی اور کوہ ہمالیہ سے ALPS البس تک پہاڑوں کا ایک عظیم الشان سلسلہ وجود میں آگیا اور اس کے نتیجے میں مشرقِ وسطیٰ اور برصغیر ہندو پاک کے وسیع علاقے بارانی طوفانوں کی زد میں آگئے تو زمین کے موسم میں بھی تبدیلی آنا شروع ہوئی۔ وہ پہلے گرم یا گرم مرطوب تھا اب ٹھنڈا ہونا شروع ہوا۔ اس کا پہلا نتیجہ ہی یہ نکلا کہ بہ صورت سست الوجود زمین پر رینگنے والے جانور مر گئے اور کرۂ ارض پر گرم خون والے جانوروں کا تسلط قائم ہوگیا۔ کم لوگوں نے اس بات پر غور کیا ہے کہ زمین کی کروٹ یا جھرجھری سے سطحِ زمین پر رہنے والی مخلوق پر کیا گزرتی ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ ہماری زمین کوئی مردہ اور ٹھنڈا تودۂ خاک نہیں بلکہ ایک زندہ اور اندر سے پگھلے ہوئے گرم مواد کی حامل ایک "ہستی" ہے۔ یہ ہستی جب کسی وجہ سے جھرجھری لیتی ہے تو اس کی سطح پر بسنے والی مخلوق یا تو صفحۂ ہستی ہی سے مٹ جاتی ہے، یا اس قدر تبدیل ہوجاتی ہے کہ پہچانی تک نہیں جاتی۔ اسی طرح بعض اوقات ایک ایسی مخلوق — جو پہلے قطعاً پس منظر میں تھی، نئے موسمی حالات میں لپک کر سامنے آتی اور پھلنے پھولنے لگتی ہے۔ بس یہی کچھ PLEISTOCENE دور کے آغاز میں ہوا جب زمین کی جھرجھری کے باعث پہاڑوں کا ایک پورا سلسلہ وجود میں آگیا۔ پھر برف کی ایک دبیز چادر روئے زمین کے ایک بڑے حصے پر بچھ گئی۔

قدرت نے برف کی یہ چادر چار بار بچھائی اور ہر بار اسے لپیٹ کر پرے رکھ دیا۔ آخری بار آج سے تقریباً بارہ ہزار برس پہلے اسے لپیٹا گیا۔ چادر کے بچھانے اور ہٹانے کے درمیانی وقفوں میں سے ہر ایک تقریباً چالیس ہزار برس پر محیط تھا سوائے ایک کے جو نسبتاً زیادہ عرصہ تک جاری رہا۔ ہماری ساری انسانی تہذیب آخری برفانی مراجعت کے بعد آنے والے بارہ ہزار برس کے عرصہ میں پروان چڑھی ہے مگر ابھی سے پانچویں برفانی یلغار کے شواہد نظر آنے لگے ہیں۔ ماہرین کا خیال ہے کہ آج موسم کے اعتبار سے ہم وہاں ہیں جہاں ۵۰۰۰ق م میں تھے۔ گویا مزید ساڑھے تین ہزار برس تک پانچویں برفانی یلغار کے شروع ہو جانے کا امکان ہے۔ اگر ایسا ہوا تو اس کے نتیجے میں سمندر کا پانی کم ہو جائے گا، بارانی علاقے خطِ استوا کی طرف سمٹ جائیں گے اور زمین کا بہت بڑا حصہ کئی ہزار فٹ گہری برف کے نیچے دب جائے گا۔ چونکہ اس وقت تک انسانی آبادی بہت بڑھ چکی ہوگی لہٰذا انسانوں کے سوادِ اعظم کا جو حشر ہوگا اس کا ابھی سے کچھ اندازہ کیا جا سکتا ہے۔

یہ بات بعید از قیاس نہیں کہ پہلی برفانی یلغار نے اس دنیا کو ایک بڑی حد تک ملیامیٹ کر دیا جو PILOCENE دور میں تقریباً ایک کروڑ برس تک پھلتی پھولتی رہی ہے۔ مگر جب یہ برفانی یلغار ختم ہوئی اور نسبتاً گرم زمانے کا آغاز ہوا تو زندگی کے وہ نمائندے جو اس یلغار سے بچ گئے تھے پر پرزے نکالنے لگے۔ انسان کے آبا و اجداد انھیں بچ جانے والوں میں سے تھے۔ جب دوسری برفانی یلغار نے مراجعت کی اور ایک بار پھر سردی کی شدت کم ہوئی تو انسانوں کی جو نسل سامنے آئی وہ اب آسٹریلوپیتھیکس نسل سے بالکل مختلف تھی۔ ماہرین نے اسے HOME ERECTUS کا نام دیا ہے اور اس کے نمائندوں میں جاوا مین اور پیکنگ مین کا بطورِ خاص ذکر کیا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ پانچ لاکھ قبل مسیح سے ایک لاکھ قبل مسیح کے مختصر سے عرصہ میں انسانی دماغ نے ایک حیرت انگیز جست بھری۔ لورین ایزلے اور این۔جی۔ بیرل اور بعض دوسرے ماہرین نے انسانی دماغ کی اس تبدیلی کو "اچانک" اور حیرت انگیز قرار دیا ہے اور گو نظریۂ ارتقا کے عاشق ابھی تک تدریجی ارتقا کے قائل ہیں۔ تاہم اب کچھ آوازیں ابھر کر یہ بھی کہنے لگی ہیں کہ ارتقاء پھونک پھونک کر قدم اٹھانے کا نہیں بلکہ غیر متوقع طور پر جست بھرنے کا عادی ہے۔ چنانچہ آسٹریلوپیتھیکس اور ہومو ایریکٹس کے درمیان ایک بہت بڑا خلا ہے۔ آسٹریلوپیتھیکس زیادہ سے زیادہ ایک APE-MAN ہے جب کہ پانچ لاکھ سال قبل مسیح کے لگ بھگ ہومو ایریکٹس اور پھر HOMO SAPIEN جس کے نمائندوں میں نینڈرتھل مین اور گرومیگنان مین قابلِ ذکر ہیں، انسانی اوصاف سے متصف ہے اور اس کا دماغ جملہ قدیم نیم انسانی دماغوں سے حجم میں بڑا اور مختلف ہے چنانچہ جو صورت

حال ابھرتی ہے۔ وہ مذہبی اعتقادات سے کسی طور پر بھی متصادم نہیں۔ یعنی جس طرح مذاہب کے مطابق آدم کو کسی سابقہ نمونے کے مطابق نہیں بلکہ ایک بالکل نئی صورت میں خلق کیا گیا تھا، اسی طرح علم الانسان اب اس بات کا اعلان کر رہا ہے کہ پانچ لاکھ سے ایک لاکھ قبل مسیح کے درمیانی عرصہ میں انسان کی وہ صورت نمودار ہوئی جو سابقہ تمام صورتوں سے بنیادی طور پر مختلف تھی۔ دیکھنا چاہیے کہ یہ فوری اور انقلابی تبدیلی کیوں کر رونما ہوئی۔

زمین کے اُبھار (جو PLEISTOCENE دور کے آغاز میں ہوا) اور پہلی برفانی یلغار کے درمیانی عرصہ میں انسان کے "آباد اجداد" آوارہ گرد تھے اور مشرق وسطی اور جنوب مشرقی ایشیا کے گھاس کے میدانوں میں دوسرے جنگلی جانوروں کے ساتھ رہتے تھے۔ اس وقت تک انھوں نے ہتھیار استعمال کرنے میں ایک حد تک مہارت حاصل کر لی تھی مگر جب دوسری برفانی یلغار ختم ہوئی اور دوسرا اور طویل ترین گرم زمانہ شروع ہوا تو ہم یہ دیکھ کر حیران ہوتے ہیں کہ اب انسان کا دماغ بھی کافی بڑا ہو چکا ہے اور اس کی صلاحیتیں جن میں بولنے کی صلاحیت بھی شامل ہے معاً سطح پر آگئی ہیں۔

انسانی دماغ کی اس اچانک تبدیلی اور اس کے نتیجے میں آگہی کی نمود کی کئی وجوہ ہو سکتی ہیں۔ بنیادی وجہ وہ چیلنج ہے جس کا سامنا اُسے برف کی یلغار اور اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والی صورت حال کے باعث کرنا پڑا۔ قدیم انسانی دماغ اشیا میں تفریق اور تمیز نہیں کرتا بلکہ زندگی کو ایک ناقابل شکست اکائی قرار دیتا ہے حتیٰ کہ وہ وقت کو بھی ماضی، حال اور مستقبل کے خانوں میں تقسیم نہیں کرتا بلکہ ایک مستقل "اب" کی فضا میں رہتا ہے۔ دوسری طرف ذہن کی ترقی سے منطقی اندازِ فکر کو مہمیز لگتی ہے اور امتیازات سطح پر آجاتے ہیں۔ کہنے کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ برفانی یلغاروں میں ظاہر ہونے والے دوسرے گرم زمانے میں (جب ہومو ایریکٹس کو عروج حاصل ہوا) انسان منطقی سوچ کے دور میں داخل ہو گیا تھا یا اس نے وقت کو ادوار میں تقسیم کر لیا تھا بلکہ صرف اس قدر کہ اب انسان کے ہاں ایک ایسا "ذہنی فراز" نمودار ہوا جس پر کھڑے ہو کر اسے اپنے اور ماحول کے درمیان ایک موہوم سی خلیج نظر آنے لگی عجیب بات ہے کہ ہاڑوں کا سلسلہ ارضی سطح پر ہی نمودار نہ ہوا بلکہ ذہنی سطح پر بھی معرض وجود میں آیا۔ گو اس سلسلے میں اس کی ایک ارضی سطح بھی ظاہر ہوئی۔ مثلاً این۔ جی۔ بیرل نے لکھا ہے کہ انسانی سر کے بائیں جانب ایک ابھار ہے جس کی مدد سے وہ جسم کے دائیں حصے کو کنٹرول کرتا ہے بالخصوص دائیں ہاتھ اور دائیں آنکھ کو یہی ابھار زبان کی ان حرکات کو بھی کنٹرول کرتا ہے جو گفتگو سے متعلق ہیں۔ یہ ابھار انسانی سر کے بائیں طرف نہیں ہے اب صورت یہ مرتب ہوتی ہے کہ PLEISTOCEN دور کے

کسی مقام پر انسانی سر کے بائیں طرف ایک ابھار سا ظاہر ہوا اور یکایک انسان کا دایاں بازو اور دائیں آنکھ توانا ہوگئی نیز اُسے تکلم کی صلاحیت بھی حاصل ہوگئی۔ مگر انسانی دماغ کی یہ ترقی اس ارضی چیلنج کے باعث تھی جو اول اول برفانی یلغاروں کی صورت میں روئے زمین پر نازل ہوا اور جس کے پیش نظر انسان کو جسم و جان کا رشتہ برقرار رکھنے کی اشد ضرورت پڑی۔ ایک اور مصیبت یہ آئی کہ برفانی یلغاروں کے باعث سست الوجود جانور تو ختم ہوگئے۔ اور گھوڑوں، بیلوں اور ہرنوں وغیرہ کی ایسی نسلیں وجود میں آگئیں جن کی رفتار بہت زیادہ تھی۔ چنانچہ انسان جو پہلے خوشہ چینی کے عمل میں مبتلا تھا اور محض ہاتھ بڑھا کر اپنے لئے غذا حاصل کر سکتا تھا، اب اسے تیز رفتار جانوروں کا شکار کرنے کے لئے ذہنی طور پر چاق و چوبند ہونے کی ضرورت پڑی اور اس کا دماغ ترقی کر گیا۔ پھر ایک عجیب بات یہ بھی ہوئی کہ انسان کا جسم جیسے دوسرے جانوروں کی طرح موٹی کھال کا لباس عطا نہیں ہوا (اور اسی لئے وہ نسبتاً زیادہ حساس ہے) جب برفانی یلغاروں کی زد میں آیا تو اس نے موسم کے ہر وار کو بڑی شدت سے محسوس کیا اور اعصاب کے ذریعے دماغ کو قدم قدم پر اپنے نت نئے تجربات کی رپورٹیں پیش کرنے پر مجبور ہوا۔ نتیجتہً دماغ کو بھی اپنا سکریٹریٹ بڑا کرنا پڑا تاکہ ان تمام پیغامات اور رپورٹوں کو قبول کر سکے جو انسان کا ننگا بدن اُسے گویا تار برقی کے ذریعے پہنچا رہا تھا۔ یوں دیکھئے تو انسان کا ننگا پن بھی اس کی ذہنی ترقی میں ممد ثابت ہوا۔ اگر وہ دوسرے جانوروں کی طرح کھال کے موٹے لبادوں میں ملبوس ہوتا تو اس کا دماغ بھی جانور کے دماغ ہی کی طرح موٹا رہتا اور اس میں شعور کی چمک دمک پیدا نہ ہو سکتی۔ اسی دوران میں ایک بات اور بھی ہوئی۔ جب برفانی یلغاروں کے باعث سست الوجود جانوروں کے بجائے تیز رفتار جانور پیدا ہوگئے تو ان کے ساتھ ہی تیز رفتار اور تنومند گوشت خور جانور بھی نمودار ہوگئے اور آدمی کو اپنی حفاظت کے لئے مزید چاق و چوبند ہونا پڑا۔ جسمانی طور پر آدمی کمزور ہے۔ بالخصوص اس کا طویل بچپن ایک نہایت نازک اور خطرناک زمانہ ہے۔ لہذا اپنی بقا کے لئے جہاں اس نے قسم قسم کے ہتھیار استعمال کرنا شروع کئے اور ذہنی چالاکی کا مظاہرہ کرنے لگا وہاں اس نے گروہوں کی صورت میں بھی رہنا شروع کیا تاکہ سب لوگ شکار اور خطرے کی صورت میں یک جان ہو سکیں۔ اس اشتراکی عمل کی کامیابی کا تمام تر دار و مدار اس بات پر تھا کہ گروہ کے سارے افراد ایک دوسرے سے افہام و تفہیم کا سلسلہ قائم کر سکتے یہی وہ مقام تھا جہاں قوتِ گویائی کی ضرورت پڑی اور ایک لڑھکتی لڑکھڑاتی ہوئی زبان وجود میں آنے لگی۔ چنانچہ یہ کہنا ممکن ہے کہ انسانی دماغ کی انقلابی تبدیلی کی سب سے بڑی وجہ وہ چیلنج

تھا جو برفانی یلغاروں نے مہیا کیا اور جس کے نتیجے میں انسان کے بصری دماغ (EYE-BRAIN) کی قلب ماہیت ہوگئی۔ بے شک بصری دماغ بن مانسوں کے ہاں بھی ملتا ہے لیکن وہ مکمل بصری دماغ جس میں تکلم کا بعد بھی شامل ہو صرف انسان ہی کو ودیعت ہوا ہے۔ چنانچہ دیکھ لیجئے کہ ہماری ساری یادداشت بصری ہے، ہمارے خواب بھی تمام تر بصری ہیں اور یہی حال ہماری علامات کا ہے۔ ہم آوارہ گرد تو پچھلے کئی لاکھ برس سے ہیں۔ مگر یہ آوارہ گردی بھی زیادہ تر بصری ہے۔ آج ہماری آنکھیں نہ صرف پورے ماحول بلکہ پوری کائنات کو ٹٹول رہی ہیں۔ حد یہ کہ چہروں کے خدوخال کو دیکھ کر باطن کے جہان پر اثر میں بھی اتر رہی ہیں ہم فطری طور پر تاریکی سے ترساں ہیں اور اسے زیادہ دیر تک برداشت نہیں کر سکتے۔ سنا ہے اب بعض ممالک میں قیدی کی شخصیت کو توڑنے کے لئے آلات اور ادویات کے بجائے تاریکی کو استعمال کیا جا رہا ہے۔ یعنی جب قیدی کو ایک عرصہ تک مکمل تاریکی میں رکھا جاتا ہے تو وہ اندر سے ٹوٹ پھوٹ جاتا ہے۔ اخلاقی اور مذہبی سطح پر بھی ہم نے تاریکی کو شر اور روشنی کو خیر کا نام دیا ہے بلکہ اللہ تعالیٰ کو کامل نور کہہ کر پکارا ہے (کوہ طور کا واقعہ ملحوظ رہے) اسی طرح جملہ مذہبی صحیفوں میں کائنات کا آغاز روشنی کی آمد سے دکھایا گیا ہے۔ روشنی کا سب سے بڑا وصف یہ ہے کہ وہ امتیازات اور تضادات کو سامنے لاتی ہے۔ گویا روشنی میں ہم ایک شے کو دوسری سے الگ کرتے ہیں۔ دوسری طرف تاریکی کا ایک ہی رنگ ہے جس میں تمام امتیازات اور تضادات مٹ جاتے ہیں اور یک رنگی کا تسلط قائم ہو جاتا ہے۔ روشنی میں نظر دور تک جا سکتی ہے جب کہ تاریکی میں وہ سمٹ کر ایک نقطہ پر مرتکز ہو جاتی ہے مگر روشنی کی دنیا میں انسان کے علاوہ حیوان بھی تو بستے ہیں۔ انسان کا امتیازی وصف یہ ہے کہ اُسے آج سے چند لاکھ سال پہلے بصارت کے علاوہ بصیرت بھی حاصل ہوگئی اور یہ بصیرت اس کے دماغ کا عطیہ تھا مگر اصل معجزہ اس وقت رونما ہوا جب بصارت اور بصیرت کسی ایک نقطے پر آ کر ملیں اور "زبان" نے اس اتصال سے ابھرنے والے کوندے یعنی آگہی کو لفظوں میں سمیٹ لیا۔ گویا اس تمثیل میں تین کرداروں نے حصہ لیا۔ بصارت، بصیرت اور تکلم!

ان میں سے بصارت کا ذکر اوپر ہوا۔ اس سلسلے میں مزید یہ کہنے کی ضرورت ہے کہ انسان کا سلسلۂ نسب ان جانوروں سے ملا ہوا ہے جن کے ہاں باصرہ نسبتاً زیادہ تیز ہے مثال کے طور پر PALAEOCENE دور میں جو چوہا نما جانور مثلاً TARRIERS اور SHREWS پروان چڑھے وہ ناک سے نہیں بلکہ آنکھ سے شکار کرتے تھے یعنی سونگھ کر نہیں بلکہ دیکھ کر اپنے شکار پر لپکتے تھے۔ گلہری آج بھی اپنی غذا کو ہاتھ میں تھام کر اور اسے دیکھ دیکھ کر کھاتی ہے۔ بعد ازاں انھیں جانوروں سے پیدا ہونے والے بندر اور بن مانس

بھی "آنکھ" کے وسیلے ہی سے زندہ تھے، یہ ضروری بھی تھا کیونکہ ان کا گھر درخت کا وہ چھتنار تھا جہاں باصرہ کی توانائی کا ہونا زندہ رہنے کے لئے ناگزیر تھا۔ ایک شاخ سے دوسری شاخ پر کودنے کے لئے نہ صرف آنکھ پر بھروسہ کرنا پڑتا ہے بلکہ دو شاخوں کے درمیانی فاصلے کا اندازہ کرنا بھی ضروری ہے چنانچہ اسی لئے درخت کے ان باسیوں کے ہاں نہ صرف باصرہ کو تقویت ملی بلکہ تیسری جہت THIRD DIMENSION بھی ابھر آئی تاکہ مکان SPACE کی گہرائی کا اندازہ ہوسکے۔ پھر درخت کا سارا چھتنار رنگوں اور روشنیوں کا ایک میلہ تھا۔ ہزاروں رنگوں کے پھول اور پھل شاخوں پر مزین تھے جنھیں ہاتھ میں لے کر اور آنکھوں کے سامنے بار بار لانے سے اس مخلوق کے ہاں رنگوں میں تمیز کرنے کی صلاحیت بھی پیدا ہوگئی باقی بیشتر جانور COLOURBLIND ہیں پھر ان کی آنکھیں بھی آپس میں پوری طرح منسلک[۵۱] نہیں جب کہ انسان اور اس کے سلسلۂ نسب کے دوسرے جانوروں کے ہاں دونوں آنکھیں ایک ساتھ حرکت کر کے شے پر مرتکز ہو جاتی ہیں[۵۲]۔ چنانچہ صورت کچھ یوں ابھرتی ہے کہ انسان نے تیسری جہت کا احساس، باصرہ کی توانائی، رنگوں میں امتیاز کرنے کا وصف اور دونوں آنکھوں کو ایک نقطے پر مرتکز کرنے کی صلاحیت۔ یہ سب کچھ وراثت میں حاصل کیا۔ لہٰذا اس کا دماغ بھی دوسرے جانوروں سے مختلف ایک بصری دماغ ہے۔ اس بصری دماغ کے عقبی حصے میں بصارت کا خانہ ہے جس کے ساتھ ہی یادداشت کا حصہ ہے (وہ حصہ جس میں بصری دماغ اپنی جملہ یادداشتوں کو تصویروں کی صورت میں محفوظ کرتا چلا جاتا ہے) اسی طرح اس کے دماغ کا سامنے والا حصہ خوابوں کی آماجگاہ ہے جہاں وہ سوچ بچار کرتا اور آگے کی طرف بڑھنے پر خود کو مائل پاتا ہے۔ یوں اس کے دماغ میں ماضی اور مستقبل کے خلئے اُبھر آئے ہیں دوسرے جانوروں کے ہاں "حال" کے لمحے پر رکنے کا میلان نہایت قوی ہوتا ہے حتیٰ کہ انسان کے سلسلۂ نسب کے جانوروں میں بھی حال کے دائیں یا بائیں، زیادہ دور تک جانے کی صلاحیت موجود نہیں جب کہ انسان بیک وقت ماضی اور مستقبل میں دُور دُور تک آجا سکتا ہے اور "حال" سے بھی بے نیاز نہیں ہوتا۔ یہ سہ پہلو خصوصیت بنیادی طور پر اُس کے بصری دماغ کا کرشمہ ہے۔

انسان کے ہاں آگہی کے وجود میں آنے کا باعث ایک تو اس کا بصری دماغ تھا جو اُس نے وراثت میں حاصل کیا۔ دوسری وجہ اس کے ہاں بصیرت کی نمود تھی۔ یہ بصیرت اس طور پر وجود میں آئی جیسے کوئی جزیرہ یکایک سمندر کی سطح پر ابھر آتا ہے۔ قدیم مصر میں یہ عقیدہ رائج تھا کہ کائنات

---

۵۱ PANORAMIC VISION

۵۲ BINOCULAR VISION

کی تخلیق ایک ٹیلے پر ہوئی تھی۔ چنانچہ یہی مقدس تصوّر اہرام مصر کی تعمیر کا باعث ثابت ہوا۔ حضرت موسیٰ نے کوہ طور پر روشنی کا کوندا دیکھا اور اتنا پشتم اور پرومیتھس کی کہانیوں کے مطابق پہاڑ کی چوٹی ہی سے دنیا کی از سرِ نو ابتدا ہوئی۔ مقدس مقامات بالخصوص مندر (مثلاً امرناتھ) عام طور سے سطح زمین سے خاصی بلندی پر ہیں کیونکہ "فراز" کا آگاہی سے ایک ایسا گہرا تعلق ہے جس کی تاریخ، انسانی زندگی کے تقریباً پانچ لاکھ سالوں اور ارض کی زندگی کے دس لاکھ سالوں پر پھیلی ہوئی ہے مراد یہ کہ جب PLEISTOCENE دور سے ذرا پہلے زمین میں ابھار پیدا ہوا (ہمالہ سے الپس تک کے پہاڑوں کا سلسلہ) تو گویا زمین کی قلب ماہیت ہوگئی۔ پھر جب آج سے تقریباً پانچ لاکھ سال پہلے انسان کے سر کے دائیں طرف ابھار سا نمودار ہوا تو آدمی کی کایا کلپ ہوگئی مگر سب سے بڑا معجزہ اس کے دماغ کی داخلی سطح سے متعلق ہے جہاں لاشعور کے بے رنگ اور بے صورت سمندر سے شعور کا جزیرہ برآمد ہوگیا۔ فرائڈ اور ینگ دونوں نے داخلی سطح کے اس جزیرے کو ایغو EGO کا نام دیا ہے مگر وہ سمندر جس میں سے یہ جزیرہ نمودار ہوا فرائڈ اور ینگ کے لئے مختلف صفات کا اعلامیہ تھا۔ فرائڈ نے اس سمندر میں معاشرے کی ساری گندی نالیوں کو خالی ہوتے ہوئے دیکھا جب کہ ینگ نے محسوس کیا کہ اس سمندر میں معاشرے کی اجتماعی شخصیت کے سارے دریا گرتے ہیں۔ مگر ذکر سمندر کا نہیں اس جزیرے (ایغو) کا تھا جو اس سمندر سے برآمد ہوا۔ فرائڈ نے شخصیت کی تین پرتوں کی نشان دہی کی ہے (ID) جو شخصیت کی جبلی سطح ہے۔ ایغو جو اس کی نفسیاتی سطح ہے اور سپر ایغو (SUPEREGO) جو اس کی معاشرتی سطح ہے۔ اِڈ وہ دائرہ ہے جس کے اندر ایغو اور سپر ایغو ایک دوسرے سے متمیز ہوتے ہیں۔ اِڈ نفسی قوّت کا منبع ہے۔ یہ داخلی تجربات کی ایک ایسی دنیا ہے جو "باہر" کے وجود کو تسلیم نہیں کرتی۔ اس کا تعلق صرف اس بات سے ہے کہ کوئی تجربہ پُر لطف ہے یا تکلیف دہ! غور کیجئے تو اڈ انسان کی اس دنیا کے مماثل ہے جس پر جبلّت کا راج ہے اور جس میں رہتے ہوئے انسان اپنے ماحول اور اس کے باسیوں یعنی جانوروں، پودوں اور پرندوں وغیرہ سے پوری طرح ہم آہنگ تھا۔ یہ ایک ایسا باغِ عدن تھا جس میں اب کے سوا وقت کا کوئی بُعد ابھی پیدا ہی نہیں ہوا تھا۔ اس وقت آدم کی ساری پسلیاں ابھی سلامت تھیں۔ اس نے برہنگی کو تو پہن رکھا تھا لیکن ابھی اس کے سامنے کوئی ایسا شفاف آئینہ نہیں ابھرا تھا جس میں اسے اپنی یہ برہنگی دکھائی دیتی۔ اس کے بعد یکایک آدم کے جسم سے ایک اور جسم پیدا ہوا (وہی ابھار جس کا اوپر متعدد بار ذکر ہوا) آدم کو یکایک اپنے ننگے پن کا احساس ہوا اور آگہی کی چکا چوندھ چاروں طرف پھیل گئی۔ فرائڈ لکھتا

ہے کہ اڈ کے اندر ایغو نمودار ہوتا ہے اور نمودار ہوتے ہی ذہن کے اندر کی اشیاء کو خارجی زندگی کی اشیاء سے متمیز کر دیتا ہے ایغو یہ سوال نہیں کرتا کہ کوئی شے پُرلطف ہے یا تکلیف دہ۔ بلکہ یہ پوچھتا ہے کہ شے سچ ہے یا جھوٹ! اور یوں وجود کی جبلی ضروریات اور اردگرد کے ماحول میں دلالی کا فریضہ سرانجام دیتا ہے۔ سپر ایغو شخصیت کی تیسری سطح ہے اور معاشرے کے قدیم اقدار کی نمائندگی کرتا ہے سپر ایغو شخصیت کا اخلاقی پہلو ہے جو سچ اور جھوٹ میں تمیز نہیں کرتا بلکہ تجربے کے بارے میں یہ جاننا چاہتا ہے کہ وہ نیک ہے یا بد! مگر سپر ایغو کا ذکر ابھی قبل از وقت ہے۔ آگہی کی ابتدا کے سلسلے میں فرائڈ کے حوالے سے یہ جان لینا ہی کافی ہے کہ اڈ کے بے نام اور بے صورت جہان میں ایغو کی نمود سے ثنویت کا پہلا بھرپور احساس جاگا احساس جس نے انسان کی داخلی دنیا اور خارجی دنیا کے مابین ایک ہلکی سی لکیر کھینچ دی۔ یہ لکیر سپیدۂ سحر کی لکیر بھی تھی کہ اس کے بعد آگہی کی چکا چوند میں امتیازات اور تضادات کے ایک طویل سلسلے کو معرض وجود میں آنا تھا۔ مگر آگہی کی نمود محض بصارت اور بصیرت کے علاوہ تکلم نے بھی شرکت کی۔ تکلم کا آغاز "نام رکھنے" کے عمل سے ہوا۔ قدیم انسان کے گرد اشیاء اور مظاہر کا ایک غدر سا برپا تھا۔ رنگوں، آوازوں اور جسموں کے اس جنگل میں انسان بھی دوسرے جانوروں کی طرح محض جبلت کے سہارے راستہ بنانے پر قادر تھا مگر پھر یوں ہوا کہ کسی عجیب و غریب شے یا واقعہ نے اس کی ساری توجہ اپنی طرف مبذول کر لی۔ اور انسان کے اندر ایک ایسا جذباتی تشنج پیدا کر دیا جو اس شے یا منظر کو نام عطا کرنے پر ہی فرو ہو سکا۔ "نام" عطا کرنے کا مطلب یہ تھا کہ انسان نے شے یا واقعہ کو اشیاء اور واقعات کے جنگل سے الگ کر لیا اور اسے ایک خاص کردار یا انفرادیت تفویض کر دی۔ یہی زبان کا آغاز بھی تھا جس کا مطلب یہ ہے کہ زبان نے "نام عطا کرنے" کی صلاحیت کے باعث ہست کے بے کنار اور بے صورت سمندر میں ننھے ننھے جزیرے پیدا کر دیے۔ بعد ازاں جب نام کے ساتھ وابستہ انسان کا وہ تجربہ ذہن سے محو ہو گیا جس نے اس نام کو وجود میں لانے کا کارنامہ سرانجام دیا تھا تو بھی نام یا لفظ اپنی جگہ قائم رہا۔ گویا ہر نام یا لفظ ابتداً کسی تجربے یا تصویر سے منسلک تھا مگر تجربے کے فراموش ہونے اور تصویر کے مٹ جانے کے بعد بھی اپنی تجریدی صورت میں باقی رہا۔ یوں زبان بتدریج جذباتی سطح سے تجریدی سطح پر آتی چلی گئی اور اس میں ارتکاز کے بجائے تعقلات — CONCEPTS کے لامتناہی سلسلوں کو جنم دینے کا میلان قوی ہوتا چلا گیا۔ چنانچہ زبان کے انھیں دو مختلف نوعیت کے پہلوؤں کے پیش نظر کیسیرر نے کہا کہ زبان کے دو روپ ہیں۔ منطقی اور تخلیقی! منطقی رُخ کے تحت زبان شعور کی حدود کو وسیع کرتی ہے۔ یہ ایسے ہی ہے جیسے کوئی شخص لالٹین

کی بتی کو آہستہ آہستہ اونچا کرتا چلا جائے اور لالٹین کی روشنی کا دائرہ بتدریج زیادہ سے زیادہ جگہ کو روشن کرنے میں کامیاب ہو جائے مگر چونکہ تاریکی کا سلسلہ لامحدود ہے لہٰذا زبان کا منطقی رخ کوشش بسیار کے باوجود شعور کی روشنی سے تاریکی کو شکست نہیں دے سکتا۔ دوسری طرف زبان کا تخلیقی رُخ ہے جو کسی شے یا واقعہ پر مرتکز ہو کر پلک جھپکنے میں "کُل" کو دریافت کر لیتا ہے۔ لہٰذا ہر قدم پر شعور دو صورتیں اختیار کرتا ہے، ایک تو تدریجی ارتقا کی صورت جو تضادات کو دریافت کرتی ہے۔ دوسری ارتکاز کی صورت جو شے کا تشخص کرنے، اسے پہچاننے پر قادر ہے۔ آگہی کا آشوب اس بات میں ہے کہ وہ کبھی تو خود کو ایک لمحہ پر مرتکز کر کے اپنے تخلیقی روپ کو بروئے کار لاتی ہے اور کبھی خود کو چاروں طرف پھیلاتی چلی جاتی ہے۔ پھر جب وہ اس قدر پھیل جاتی ہے کہ رقیق سی ہو کر معدوم ہونے لگے تو دوبارہ ایک نقطے پر خود کو مرتکز کر کے ایک نئے (اور پہلے سے ارفع) تخلیقی روپ کو جنم دے ڈالتی ہے اور یہ روپ تضادات کے ایک نئے سلسلے کو دریافت کرنے میں کامیاب ہوتا ہے۔ گویا انسان کی آگہی ہر قدم پر "جاننے اور پہچاننے" کے ایک نئے دائرے کو وجود میں لاتی ہے۔ تاہم جب تضادات کا نیا سلسلہ وسیع اور پیچیدہ ہو کر اس کی گرفت سے نکل جاتا ہے تو وہ پھر سے سمٹنے لگتی ہے تاکہ ایک نقطہ پر مجتمع ہو کر دوبارہ "زرخیز" ہو سکے۔ یوں انسان کا کبھی نہ ختم ہونے والا آشوب جاری رہتا ہے۔ تاہم اس بات سے انکار ممکن نہیں کہ آگہی کے تخلیقی رُخ کا آغاز اس وقت ہوا تھا جب قدیم انسان نے ماحول کی بے کنار اور سیّال فضا میں اشیا کو نام دینے شروع کئے تھے۔ یعنی اس بات کا اعلان کیا تھا کہ وہ اب اشیا کو "پہچاننے" لگا ہے۔ ابتدا انسان کے ہاں آگہی کا مظاہرہ "نام رکھنے" یا دوسرے لفظوں میں تخلیقی رُخ ــــــ سے ہوا اور تعقلات قائم کرنے کی روش بہت دیر بعد ظاہر ہوئی۔ آج بھی انسان کے ہاں ادب، مصوری اور دوسرے فنونِ لطیفہ اس کی آگہی کے تخلیقی رخ کی پیداوار ہیں جب کہ سائنسی ریاضی اور کاروباری مسائل آگہی کے منطقی رخ کا ثمر ہیں۔

قدیم انسان کے ہاں جب آگہی کا نزول ہوا تو اوّل اوّل اس کا وہی پہلو منظرِ عام پر آیا۔ یہ پہلو جوہر یا معنی کا وہ ادراک تھا جس کی انسان نے "نام" سے نشاندہی کی۔ نام گویا شے یا واقعہ کی غالب ترین اور اہم ترین خصوصیت یا جوہر کا تشخص تھا۔ یوں وہبی سوچ نے تمام تر روشنی کو ایک نقطہ پر مرتکز کر دیا۔ مگر بعد ازاں جب منطقی سوچ نے جنم لیا تو روشنی کا دائرہ بتدریج پھیلتا چلا گیا اور آگہی کی حدود پھیل کر تعقلات اور تجریدی تصورات تک چلی گئیں۔ وائٹ ہیڈ نے اس سلسلے میں تین مدارج کا ذکر کیا ہے یعنی قریبی ماحول کا شعور IMMEDIACY PERCEPTION / معنی کا شعور MEANING PER-CEPTION

اور تعقلات قائم کرنے کی روش Conceptual Analysis حالانکہ قریبی ماحول کا شعور تو حیوانی سطح کا غماز ہے اور اس لئے اسے آگاہی کے دائرے میں شامل نہیں سمجھنا چاہیئے۔ انسان کے علاوہ جانور بھی تو ارد گرد کے ماحول کا شعور رکھتے ہیں یعنی اس کا نوٹس لینے پر قادر ہیں ورنہ ان کے لئے زندہ رہنا ہی مشکل ہو جائے مگر انسان کی آگہی کی ابتدا اس وقت ہوتی ہے جب وہ معنی دریافت کرتا ہے۔ لہٰذا آگہی کے سلسلے میں اسی کو پہلا درجہ متصور کرنا چاہیئے۔ رہی تعقلات قائم کرنے کی روش تو یہ معنی دریافت کرنے کے عمل کا ایک ثمر ہے اور زود یا بدیر معنی کے مدھم پڑنے پر رقیق ہو جاتی ہے۔ یہ ایسے ہی ہے جیسے کلچر معاشرے کا تخلیقی رُخ ہے مگر جب کلچر چاروں طرف پھیل جاتا ہے تو تہذیب میں ڈھل جاتا ہے اور اگر اسے اپنے بطون سے کوئی تازہ کروٹ نصیب نہ ہو تو پامال اور پیش پا افتادہ تصورات میں ڈھل کر رو بہ زوال ہو جاتا ہے۔ مطلب یہ کہ آگہی کا وہ حصہ جو تعقلات قائم کرنے سے متعلق ہے۔ تہذیب کی طرح ہے جب کہ آگہی کا وہ حصہ جو معنی کی تلاش اور دریافت پر منتج ہوتا ہے کلچر کی طرح خالصتاً تخلیقی ہے۔ پھر یہ بات بھی ہے کہ آگاہی کا یہ تخلیقی رخ مجتمع کرتا ہے اور جزو میں کل کو دریافت کر کے اسے ایک الگ حیثیت تفویض کر دیتا ہے مگر آگاہی کا دوسرا رُخ از سرِ نو تضادات کو دریافت کرتا ہے۔ یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ آگاہی کا پہلا مرحلہ کائنات کی بے صورتی اور سیّال کیفیت سے صورتوں کو جنم دیتا ہے (گویا انہیں پوری کائنات سے الگ کر کے ان میں سے ہر ایک کا تشخص کرتا ہے) اور دوسرا مرحلہ ان صورتوں کے باہمی تضادات کو دریافت کرتا ہے۔ انسان آگہی کی ابتدا سے ایک عجیب سے مخمصے میں گرفتار ہے۔ وہ خود کو مجتمع کرتا ہے تاکہ اپنی ذات کا تشخص کر سکے مگر جلد ہی اس کے اندر نئی حاصل کردہ قوت کے باعث کائنات کو اپنے تصرف میں لانے اور اپنی ذات کے نقطے سے چاروں طرف پھیل جانے کی آرزو کروٹیں لینے لگتی ہے۔ پھر جب وہ پھیلتا ہے تو قدم قدم پر نئے سے نئے تضادات پیدا ہونے لگتے ہیں اور اسے اس بات کی اشد ضرورت لاحق ہوتی ہے کہ وہ اپنے پھیلاؤ کو روک کر دوبارہ اپنی ذات میں یکجا ہو جائے۔ مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ ہر بار جب وہ اپنی ذات سے باہر آتا ہے تو اس کا دائرہ عمل پہلے سے زیادہ وسیع ہو جاتا ہے۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ انسان کی آگاہی کا دائرہ بتدریج پھیل رہا ہے اور اس کے باعث ہست کا پورا نظام بتدریج منوّر ہوتا جا رہا ہے۔ تاہم پھیلنے اور سمٹنے کا یہ آشوب جس میں انسان مبتلا ہے سسّی فس کی اس روایت ہی سے مشابہ ہے کہ چٹان کو لڑھکا کر پہاڑ کی چوٹی پر لے جایا جائے اور وہ شام تک لڑھک کر دوبارہ نیچے آ جائے۔ وجہ یہ کہ ہست بے کنار اور لامحدود ہے اور انسان کی آگہی کا پھیلاؤ لامحدود کو اپنے تصرف میں کبھی نہیں لا سکتا۔

حقیقت یہ ہے کہ انسان ایک ایسا ذی روح ہے جسے روشنی کی مشعل (آگاہی) تو حاصل ہوگئی ہے مگر جیسے ابدی تاریکی زود یا بدیر اپنے دامن میں سمیٹ لیتی ہے اور روشنی کا یہ ننھا سا نقطہ بجھ کر رہ جاتا ہے۔ تاہم انسان جس مشعل کو جلاتا ہے اس کی لَو تصورات، خیالات اور تخلیقی مظاہر کی صورت میں مشعل کے بجھ جانے کے بعد بھی باقی رہتی ہے۔ جیسے جیسے انسانوں کا کارواں اس اندھیری کائنات میں آگے ہی آگے بڑھتا ہے اور مشعلیں نمودار ہوتی اور پھر بجھتی چلی جاتی ہیں، ایک پُراسراسی لَو۔ LUMIN ۳۷،۵۰۔ میں بتدریج اضافہ ہوتا چلا جاتا ہے۔ یوں کائنات آہستہ آہستہ ایک مستقل نوعیت کی پراسرار روشنی سے منور ہورہی ہے یعنی اُسے اپنی ہی ذات کی آگاہی حاصل ہونے لگی ہے۔ چونکہ اُسے یہ آگاہی انسان کی وساطت سے حاصل ہورہی ہے۔ اس لئے یہ کہنا غلط نہیں کہ ہم انسان ہی اس کائنات کی "آگاہی" ہیں مگر اس کی سزا ہمیں یوں ملی ہے کہ ہم آگاہی کے آشوب میں مبتلا ہوگئے ہیں آپ چاہیں تو اس کی سزا کی ابتدا کو زوالِ آدم خاکی کے واقعہ سے بھی منسوب کرسکتے ہیں۔

(۲)

آدم خاکی ابتداً باغِ بہشت کا ایک مستقل باسی تھا بلکہ وہ تو خود باغِ بہشت تھا۔ کیونکہ ابھی اس کے سامنے تضاد اور تفریق کی کوئی صورت نہیں آئی تھی۔ مگر پھر ایک روز آدم کی پسلی سے حوا نے جنم لیا۔ واضح رہے کہ حوا کہیں باہر سے نہیں آئی بلکہ آدم کے جسم ہی کا ایک حصہ الگ ہوکر حوا کہلایا۔ تاہم آغازِ کار میں ابھی آدم کو اس انقطاع کی خبر نہیں تھی۔ علم الانسان کے مطابق زمین پر پروان چڑھنے والی زندگی میں یہ وہ مرحلہ تھا جب انسان کا دماغ باقی سب جانوروں کے دماغ سے مختلف ہوگیا۔ یوں اس کے اور جنگل کی دوسری مخلوق کے درمیان دوئی سی پیدا ہوگئی۔ مگر انسان کو ابھی اس بات کا علم نہیں تھا کہ اس کی قلبِ ماہیت ہوچکی ہے اور وہ ایک بالکل مختلف مخلوق بن چکا ہے۔ لہذا وہ دوسرے جانوروں کی معیت میں حسبِ سابق زندگی بسر کرتا چلا گیا۔ اُدھر باغِ بہشت میں بھی کوئی زلزلہ نہیں آیا۔ آدم اور حوا ایک جان دو قالب تھے اور انھیں اس بات کا احساس تک نہیں تھا کہ وہ اب مثبت اور منفی جسموں کے مالک ہیں۔ مگر پھر ایک روز آدم اور حوا دونوں کی آنکھوں میں "پہچان" کا کوندا لپک گیا۔ آدم نے دیکھا کہ حوا اس سے مختلف ہے اور حوا کو محسوس ہوا کہ آدم اس جیسا نہیں تب دونوں کی آنکھیں پہلی بار "حیا" سے آشنا ہوئیں اور انھوں نے انجیر کے بڑے بڑے پتوں سے اپنے اپنے جسم کو چھپالیا۔ دیکھئے کہ آگہی کے نزول کا پہلا ثبوت ہی حیا کا یہ عنصر تھا۔ وجہ یہ کہ پلکیں پہچان کے

بعد جھکتی ہیں تاکہ آنکھوں کو وہ کچھ نہ دیکھنے دیں جو وہ دیکھ رہی ہیں۔ عام زندگی میں بھی جب حیا عصمت ہوتی ہے تو دوشیزہ عورت بن جاتی ہے اور نوجوان مرد کے لبادے میں ظاہر ہو جاتا ہے۔ زمینی زندگی میں یہ وہ مرحلہ تھا جب انسان کو اپنا وجود حیوان سے الگ محسوس ہوا۔ اب گویا اس نے پہلی بار ارد گرد کے اشیاء کو دیکھا اور پہچانا اور اس کی حیرت کی کوئی حد نہ رہی۔ آج بھی بچہ جو انسانی زندگی کے اسی دور کا باسی ہے۔ ہر شے کو حیرت سے دیکھتا ہے کیونکہ وہ پہلی بار اس سے آشنا ہوتا ہے مگر جیسے جیسے وہ بلوغت کے مراحل کو طے کرتا ہے، حیرت کے اس تحفہ سے محروم ہوتا جاتا ہے۔ حتیٰ کہ ایک وقت ایسا بھی آتا ہے جب وہ اپنے ارد گرد کے ماحول کو جانور کی طرح محض بے معنی نظروں سے دیکھنے لگتا ہے۔ ہائڈگر نے اس کیفیت کو "موجود کو فراموش کرنے" [۵] کا نام دیا ہے اور اس سے بیدار ہونے ہی کو انسان کا سب سے بڑا کارنامہ قرار دیا ہے۔ بلکہ اس نے تو یہ تک کہا ہے کہ انسان موت کو سامنے پاکر ہی صحیح معنوں میں "بیدار" ہوتا ہے۔ اسی طرح آڈمن کا یہ خیال ہے کہ جنگ ہزار بری سہی، اس کا ایک یہ فائدہ ضرور ہے کہ وہ انسان کو بے حسی کی کیفیت سے جگا دیتی ہے۔ بیسویں صدی میں انسان کو جس بوریت کا سامنا کرنا پڑ رہا ہے وہ دراصل آگہی کے نہ ہونے کا ہی نتیجہ ہے۔ پرانے زمانے میں صوفی اور یوگی خود کو "بیدار" رکھنے کے لئے اپنے جسموں کو سزا دینے سے بھی نہیں ہچکچاتے تھے (مثلاً چلہ کشی یا یوگ کے آسن وغیرہ) کیونکہ وہ جانتے تھے کہ انسانی جسم اور ذہن کی یہ فطرت ہے کہ وہ موقعہ پاتے ہی نیم غنودگی کے عالم میں چلا جاتا ہے۔ لہٰذا آگاہی یا عرفان کے حصول کے لئے ذہن اور جسم کو بیدار رکھنا ضروری ہے۔ سارترے، ہکسلے اور کولن ولسن نے "مسکالین" سے جو تجربات کئے ان کا مقصد بھی یہی تھا کہ روز مرہ کی اُس یکسانیت اور بے حسی سے نجات پائی جائے جو انسان کو آگہی کی سطح سے نیچے اُتار کر حیوان کی سطح پر لے آتی ہے۔

مگر ذکر قدیم انسان کا تھا جس کے ہاں پہچان کے مرحلے ہی سے آگہی کی ابتدا ہوئی۔ پہچان کی یہ صورت آگہی کے اُس پہلو کا نتیجہ تھی جو مزاجاً وہبی ہے۔ یعنی جب انسان آنِ واحد میں کسی شے کی ماہیت یا جوہر کو دریافت کرکے اسے نام عطا کر دیتا ہے۔ تاہم اس پہلے مرحلے کے بعد اشیاء یا نام ایک دوسرے سے متمیّز ہونے لگتے ہیں اور شعور کی شعاع قدم بہ قدم پھیلتی چلی جاتی ہے۔ قدیم انسان جب آگہی کے اس دوسرے پہلو سے آشنا ہوا جو مزاجاً سائنسی یا منطقی ہے تو اس نے ساری

---

[۵] FORGET FULNESS OF EXISTENCE.

کائنات میں تقسیم، تفریق اور تضاد کو کارفرما پایا۔ سائنسی سوچ کا یہ طریق کار ہے کہ وہ شعور کی شعاع کو ایک نقطے پر مرکوز کرتی ہے۔ مگر پھر اس شعاع کو پھیلانے لگتی ہے ۔۔ یوں کہ دریافت شدہ "نقطہ" اردگرد کے "نقطوں" کے پھیلتے ہوئے منطقوں سے ہم رشتہ ہوجاتا ہے۔ جب کہ وہبی سوچ کا یہ طریق ہے کہ وہ شے کو منطقی سوچ کی طرح گرفت میں نہیں لیتی بلکہ اس کے گرد پروانہ وار طواف کرتی ہے اور ایک نقطہ میں پوری کائنات کو دریافت کر لیتی ہے۔ سائنسی سوچ سیدھی سڑک پر سفر کرتی ہے اور اپنے اس سفر میں تعقلات CONCEPTS قائم کرتی جاتی ہے جبکہ وہبی سوچ دائروں میں سفر کرتی ہے۔ چنانچہ سائنسی سوچ مزاجاً امتزاجی SYNTHETIC ہے جب کہ وہبی سوچ مزاجاً تخلیقی ہے۔ سائنسی سوچ تعقلات کی توسیع کا نام ہے۔ اس قدر کہ آخر آخر میں یہ محض تعقلات کو جوڑنے والے قواعد و ضوابط کا دوسرا نام بن کر رہ جاتی ہے۔ جبکہ وہبی سوچ پھیلاؤ کے بجائے ارتکاز کے عمل کی خوگر ہے مگر اس کا ارتکاز شے پر براہ راست نہیں ہوتا بلکہ اس دائرے پر ہوتا ہے جس میں شے مقید ہے۔ شے کے ساتھ تو وہ آنکھ مچولی کھیلتی ہے۔ اسی طرح جیسے ایک موسیقار تاروں سے اور شاعر لفظوں سے آنکھ مچولی کھیلتا ہے۔ یعنی انھیں چھونا، چھوڑ دینا، دائرہ میں گھوم کر آنا اور دوبارہ چھیڑنا، پھر چھوڑ دینا علیٰ ہذا القیاس ـــــ قدیم انسان نے جب وہبی سوچ کے تحت اول اول شے کو نام عطا کیا تو گویا شے کا وہ جوہر دریافت کر لیا جو اس وضع کی تمام اشیاء میں ایک قدر مشترک کی حیثیت رکھتا تھا۔ یوں آگہی کے وہبی رخ کی ابتدا ہوئی۔ مگر پھر قدیم انسان کی زندگی کے اس طویل دور کا آغاز ہوا جس میں اس نے ایک شے کو دوسری شے سے، ایک نام کو دوسرے نام سے اور ایک واقعہ کو دوسرے واقعہ سے متمیز کرنا شروع کیا۔ گویا آگہی کے پہلے مرحلے میں انسان نے شے کے اندر جوہر تلاش کیا۔ اور یہ آگہی کا وہبی پہلو تھا۔ جب کہ دوسرے مرحلے میں اس نے ایک شے کو دوسری سے متمیز کیا اور یہ عمل مزاجاً سائنسی اور منطقی تھا۔

واضح رہے کہ جب میں کہتا ہوں کہ قدیم انسان کا یہ عمل مزاجاً سائنسی تھا تو اس سے میری یہ مراد ہرگز نہیں کہ اس نے اپنی سوچ کو پوری طرح منطقی انداز کے تابع کر لیا تھا اور پھر اس کی مدد سے وہ ماحول کو معروضی نقطۂ نظر سے دیکھنے کے قابل ہو گیا تھا۔ ایسا ہرگز نہیں تھا۔ کیونکہ قدیم انسان ابھی اپنے ماحول (فطرت) سے ایک بڑی حد تک منسلک تھا۔ اور اشیاء کو IT کہنے کی صلاحیت اُسے

---

۵ نقطہ میں دجلہ

عطا نہیں ہوئی تھی۔ منطقی یا سائنسی سوچ اس وقت پروان چڑھتی ہے جب انسان اور اس کی کائنات میں ناظر اور منظور کا رشتہ قائم ہوجاتا ہے۔ یعنی جب انسان اپنے ماحول کو ایک مناسب فاصلے سے دیکھنے پر قادر ہوجاتا ہے۔ اور اُسے اپنی اس حیثیت کا شعور بھی ہوتا ہے۔ بایں ہمہ مجھے اس بات کے اظہار میں تامل نہیں کہ قدیم انسان جب آگہی کے دوسرے مرحلے میں داخل ہوا تو اُسے سب سے پہلے لاتعداد اشیاء کے وجود کا احساس ہوا اور وہ انھیں ایک دوسری سے الگ کرنے میں مصروف ہوگیا۔ یوں اُسے اپنا ماحول گڈمڈ حالت میں نظر نہ آیا جیسا کہ حیوان کے سلسلے میں عام ہے بلکہ اُسے محسوس ہوا کہ اس کے ماحول کی ہر شے اپنا ایک الگ وجود رکھتی ہے اور دوسری اشیاء سے مختلف ہے۔ ساتھ ہی قدیم انسان کو یہ موہوم سا احساس بھی ہوا کہ وہ خود بھی (بحیثیت ایک شے) ایک الگ وجود رکھتا ہے۔ مگر آگہی کے اس دوسرے مرحلے کا پھیلاؤ غالباً اس سے زیادہ نہیں تھا۔ بحیثیت مجموعی یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اشیاء کو ایک دوسری سے متمیز کرنے کے عمل نے قدیم انسان کو کل کے بجائے جزو کے وجود کا احساس دلایا یعنی اسے ماحول کی اکائی کے اندر لاتعداد اکائیوں کے وجود کا شعور بخشا اور یوں اسے بکھراؤ کی اس حالت میں لا کھڑا کیا جسے زیادہ دیر تک برداشت کرنے کی تاب آج کے مہذب اور ترقی یافتہ انسان کو بھی نہیں ہے۔ کچھ عجب نہیں کہ سوچ کے اس مبہم سے سائنسی پہلو نے قدیم انسان کو ماحول سے منقطع ہونے کے کرب انگیز احساس سے دوچار کیا اور وہ ردعمل کے طور پر دوبارہ مجتمع ہونے کی غیر شعوری کوشش کرنے لگا۔

انسانی زندگی میں مجتمع ہونے کی یہ کوشش مانا (MANA) یا واکان WAKAN یا اورنڈا ORENDA کے تصور میں ظاہر ہوئی۔ کوڈرنگٹن کا خیال ہے کہ یہ مانا کسی ایک شے میں مقید نہیں۔ بعض قبائل میں واکان (مانا) کے بارے میں یہ خیال رائج رہا ہے کہ ساری زندگی ہی واکان ہے۔ وہ تمام اشیاء جو قوت کا مظاہرہ کرتی ہیں، مثلاً تند و تیز ہوائیں، یا گرجتے ہوئے بادل یا سڑک کے کنارے کے توانا اور بھاری پتھر —— یہ سب مانا ہی کا اعلامیہ ہیں۔ اسی طرح اورنڈا کے بارے میں کہا گیا ہے کہ یہ چٹانوں، پانیوں، لہروں، پودوں، حیوانوں اور انسانوں —— سب میں ایک جوہر کے طور پر موجود ہے حقیقت یہ ہے کہ مانا کا یہ تصور ایک ایسی پُراسرار اور لازوال قوت کا تصور تھا جو پوری کائنات میں جاری و ساری تھی۔ یہ قوت ایک رقیق سی شے تھی جو بجلی کی چمک، سیلاب کی تندی، سمندر کے خروش آتش فشاں پہاڑ کی دہشت، ہوا کے بہاؤ، پھول کی چٹک اور انسان اور حیوان کی حرکات —— ان سب پر محیط تھی۔ گویا مانا کا تصور بنیادی طور پر ایک وہبی تصور تھا جس نے کثرت میں وحدت کا نظارہ کیا۔

اور اشیار کی فراوانی اور بکھراؤ کے پس پشت ایک بے پایاں قوت کو کارفرما پایا۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ ماناکے تصور نے اس لازوال، بے پایاں اور جاری و ساری قوت کو کسی شخص یا شے میں مرتکز نہیں بلکہ اسے پورے ماحول میں اسی طرح رواں دواں دیکھا جیسے سارے جسم میں خون پھیلا ہوتا ہے گویا یہ قوت کائنات سے باہر کہیں نہیں تھی۔ اور نہ باہر سے کائنات پر حکمراں تھی بلکہ ایک بے صورت انداز میں تمام اشیار اور مظاہر میں رچی بسی ہوئی تھی۔ چنانچہ قدیم انسان بار بار یہ سوچنے پر مجبور ہو جاتا تھا کہ اشکال و مظاہر کی کثرت، بوقلمونی اور تضادات کے اندر ایک ایسی قوت موجود ہے جس میں یہ سارے تضادات حل ہو جاتے ہیں۔ یہ ایک طرح کا سریانی تصور تھا گو ابھی اس نے فکر کا لبادہ نہیں اوڑھا تھا۔ بلکہ یوں کہنا بھی شاید غلط نہ ہو کہ ماناکا تصور انسان کی منطقی سوچ کے ابتدائی اظہار کا ردعمل تھا۔ وہ یوں کہ انسان جنگل سے برآمد ہوا تو اس نے جنگل سے خود کو منقطع نہ کیا بلکہ اسے اپنے جسم اور لاشعور میں باقی رکھا۔ جسم کی سطح پر اس کا بہترین اظہار ابوالہول کے مجسمے میں ہوا ہے یعنی مجسمے کا سر تو انسان کا ہے اور باقی سارا جسم حیوان کا جس کا مطلب یہ ہے کہ اس دور میں انسان کے ہاں جنگل کی زندگی تو بدستور موجود تھی مگر اب اس میں انسانی زندگی کا ایک بعد بھی شامل ہو گیا تھا۔ نفسیات نے اسی چیز کو یوں بیان کیا ہے کہ انسان کے شعور کے پیچھے لاشعور کا ایک پورا جنگل موجود ہے جس میں جبلت کا سکّہ چلتا ہے گویا انسانی زندگی کے اس مرحلے میں شعور نے تضادات دریافت کرنے تو شروع کر دیئے تھے۔ مگر انسان کے ہاں اُس جنگل کی یاد ابھی بہت توانا تھی جو ایک کُل کی حیثیت میں اپنا وجود رکھتا تھا اور جسے انسانی روایت "باغ بہشت" کے نام سے آج بھی جانتی ہے۔ مُراد یہ کہ آگہی کی پہلی ہی چکاچوند میں جب انسان اشیار کی پہچان کے مرحلے میں داخل ہوا تو آخر آخر میں اُسے مشاہدات کی ایک زراجی کیفیت CHAOS OF PERCEPTIONS کا سامنا کرنا پڑا جو اس کے لئے سوہانِ روح سے کم نہ تھا۔ وہ یوں کہ تضاد اور تفریق کے علم نے خود اُسے یہ احساس دلایا کہ وہ ایک اجنبی ماحول میں یکہ و تنہا کھڑا ہے۔ اب اس کی حالت اس بچے کی تھی جو بھرے میلے میں ماں سے بچھڑ گیا ہو، اور اجنبی اور ڈراؤنے چہروں کے سیلاب میں گھرا اپنی ماں کی تلاش کرتا پھرے۔ چنانچہ اس موقعہ پر اس نے اپنی ماں کی آغوش میں پناہ لینے کی جو خواہش کی وہ ماناکے تصور میں ظاہر ہوئی یعنی ایک ایسی قوت کی تلاش پر منتج ہوئی جس کی گود میں ہر شے سمٹی ہوئی تھی۔

ماناکے سلسلہ میں مزید دو تین باتوں کو ملحوظ رکھنا ضروری ہے۔ ایک یہ کہ مانا جس شے کا نام ہے وہ کبھی تو ایک قوت کی روپ میں نظر آتی ہے اور کبھی محبت اور خیر کے روپ میں۔ تاہم قوت کا تصور زیادہ

قدیم ہے۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ قدیم انسان کو اوّل اوّل ان قوتوں نے خوفزدہ کیا جو عناصر کی یورش بن کر سامنے آتی تھیں۔ اور یہ بہت بعد کی بات ہے کہ اُس نے مانا کو خیر اور محبت کا اعلامیہ تصور کیا۔ سو ابتداً مانا نے قدیم انسان کو ایک غیر ارضی قوت کی صورت میں متاثر کیا۔ اور اسے احساس دلایا کہ یہ قوت اشیاء میں جاری و ساری ہے۔

واضح رہے کہ ہر چند مانا کا تصوّر انسانی زندگی کے ایک خاص دور میں ظاہر ہوا اور اُس کا نہایت گہرا رشتہ اس قدیم ترین دور سے تھا جب انسان جنگل کے "کل" کا حصہ تھا۔ تاہم بعد ازاں جب ایک بے پایاں روح کُل کے بجائے لاتعداد روحوں کا تصور رائج ہو گیا تو بھی یہ تصور قدیم قبائلی زندگی میں ایک زیریں لہر کی طرح موجزن رہا۔ ویسے بھی ہر انسان بلکہ ہر سوسائٹی میں انسانی زندگی کے جملہ ادوار کسی نہ کسی صورت میں ضرور موجود رہتے ہیں۔ لہٰذا اگر دور اُفتادہ قبائل کے ہاں مانا یا اورنڈا کا تصور آج بھی رائج ہے تو یہ اُس تصور ہی کے باقیات میں سے ہے جو کسی زمانے میں ہر شے پر محیط تھا۔ دورکھیم نے لکھا ہے کہ قدیم قبائل میں سے بعض کے ہاں خدا کا بھی تصور ملتا ہے۔ مگر یہ خدا ان کی عام زندگی سے اتنے فاصلے پر ہے کہ خاص خاص موقعوں کے سوا یہ تصور شاذ ہی ان کے شعور میں باقی رہتا ہے۔ مگر انھیں قبائل میں ایک پُراسرار، اَن دیکھی اور اَن جانی قوت سے روحانی روابط کے شواہد عام ہیں — یہ شواہد عاجزی، احترام، ممنونیت یا خوف کی صورت میں ظاہر ہوتے ہیں۔ مراد یہ کہ قدیم قبائل کی زندگی کی زیریں سطح آج بھی مانا کے اُس تصور سے عبارت ہے جو ایک پُراسرار قوت کو ہر شے میں جاری و ساری دیکھتا ہے۔

مانا کے سلسلے میں دوسری بات یہ ہے کہ چونکہ یہ قوت ماحول کے رگ و پے میں خونِ گرم کی طرح جاری تھی اس لئے قدیم انسان اس کی نشان دہی نہیں کر سکتا تھا۔ چنانچہ اُسے یہ محسوس ہوتا تھا کہ یہ قوت فطرت کے اندر موجود ہے نہ کہ فطرت سے باہر۔ مگر پھر ایک وقت ایسا بھی آیا کہ انسان کے ہاں منطقی سوچ کے رجحان کو مہمیز مل گئی اور اُسے یہی قوت جگہ جگہ اکٹھی ہوتی نظر آنے لگی۔ قدیم انسان کی زندگی میں ایسے کئی واقعات رونما ہوتے تھے جو اُسے ایک عجیب سے جذباتی تشنج کے سپرد کر دیتے تھے مثلاً بادو باراں کا طوفان یا زلزلہ وغیرہ۔ اساسی سطح پر تو قدیم انسان جانتا تھا کہ یہ مانا ہی کی قوت ہے جو ہوا کو چلاتی یا زمین کو ہلاتی ہے مگر جب وہ خود طوفان میں گھر جاتا یا زلزلے کی زد میں آ جاتا تو ایک بحرانی کیفیت میں مبتلا ہو کر زلزلے یا طوفان کو ایک الگ حیثیت دینے پر مجبور ہو جاتا۔ الگ حیثیت تفویض کرنے کا مطلب یہ ہوتا کہ وہ اس واقعہ کو معمول کے دیگر واقعات سے الگ کر کے اس کا تشخص کر رہا ہے۔ یعنی اُسے کل سے الگ کر کے ایک جزو کی حیثیت میں پہچان رہا ہے۔ خود مانا کے تصور کے سلسلے میں بھی

وہ ہر روز محسوس کرتا کہ یہ قوت بعض اشیا یا شخصیتوں میں جمع ہوگئی ہے مثلاً بادشاہ یا پیر میں۔ اور مزے کی بات یہ ہے کہ یوں جمع ہو جانے والی اس قوت میں دونوں خصائص موجود ہوتے یعنی خیر اور شر دونوں۔ چنانچہ بادشاہ یا پیر کریم بھی ہوتا اور قہار بھی۔ تاہم اب مانا محض ایک رقیق بے پایاں قوت کے طور پر نہیں بلکہ ایک خاص شے یا جسم میں مرتکز دکھائی دینے لگی اور آگہی کے منطقی روپ کو پھیلاؤ کے امکانات میسر آگئے۔ واضح رہے کہ آگہی کے وہبی پہلو کے تحت انسان تحفہ وصول کرتا ہے جب کہ آگہی کے سائنسی پہلو کے تحت وہ اپنی ہمت سے اشیا جمع کرتا ہے۔ مقدم الذکر کیفیت میں مبتلا ہونے والے انسان کی حیثیت اس سیپ کی سی ہے جو بارش کے قطرے کو خود میں جذب کر کے موتی بنا دیتا ہے۔ یہ طریق شاعری اور آرٹ میں عام ہے جہاں خیال کی جھولی میں سارے مضامین غیب سے (یا اوپر سے) وارد ہوتے ہیں۔ موخر الذکر کیفیت کے تحت انسان منفعل نہیں رہتا بلکہ آگے بڑھ کر تعلقات قائم کرتا ہے اور اجزا کو اینٹوں کی طرح جوڑ کر اپنے لئے راستہ بناتا ہے۔ مگر اس کا یہ سفر وہبی سوچ کی مہیا کردہ قوت MOTOR FORCE ہی کا دست نگر ہے۔ جب یہ قوت صرف ہو جاتی ہے اور انسان ایک حد تک پھیل چکتا ہے تو سفر کے اگلے پڑاؤ تک پہنچنے کے لئے اسے دوبارہ خود میں سمٹنا پڑتا ہے تاکہ مزید قوت حاصل کر سکے۔ چنانچہ آگہی کا آشوب جاری رہتا ہے۔ قدیم انسان کو اول اول مشاہدات کے جس غدود کا سامنا کرنا پڑا تھا اور اس پر تضادات کا احساس جس بری طرح چھلنے لگا تھا۔ اس کا یہ تقاضا تھا کہ وہ اجزائی دنیا کو خیرباد کہہ کر کل کے بے پایاں اور بے نہایت سمندر میں غوطہ کرتا۔ چنانچہ اس پر مانا کا تصور وارد ہوا۔ اور وہ کثرت کو وحدت میں منتقل کرنے کے قابل ہوگیا۔ مگر پھر اسی وحدت کے بطون سے مانا کے مختلف شخصیتوں میں بٹ جانے کی صورت ابھری اور یوں تضادات کا ایک پورا سلسلہ وجود میں آگیا اور انسان ازسرنو آگہی کے منطقی روپ کی زد میں آگیا۔ گویا وہ اب ایک نئی سطح پر آگہی کے آشوب میں مبتلا ہوگیا۔

اساطیر میں کلچر ہیرو کی اہمیت قریب قریب وہی ہے جو ٹوٹم قبیلے میں ٹوٹم کی ہوتی ہے۔ ٹوٹم قبیلہ ٹوٹم کو اپنا جدامجد سمجھتا ہے جو ایک رکھوالے کی طرح ٹوٹم قبیلے کے سب افراد کی جان اور مال کی حفاظت کرتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ٹوٹم قبیلہ اپنے ٹوٹم سے قوت حاصل کر زمانے کے نشیب و فراز کا مقابلہ کرتا ہے یوں دیکھا جائے تو ٹوٹم پورے قبیلے یا متعدد قبیلوں میں ایک جوڑنے والی طاقت ہے۔ ٹوٹم ہی کی طرح کلچر ہیرو بھی اپنے مخصوص معاشرتی دائرے سے متعلق ہوتا ہے مگر ٹوٹم کے برعکس وہ اپنے معاشرے کی بہبود و بقا کے لئے آب حیات یا امرد سیہ کی تلاش میں سرگرداں بھی رہتا ہے۔ علاوہ ازیں ٹوٹم تو ایک تجریدی قوت ہے جو ماضی کے دھندلکوں میں کبھی موجود تھی لیکن جواب ایک محافظ لیکن مخفی روح کی طرح، اپنے

کلچر ہیرو کی کہانی •

علامتی مظہر کے وسیلے سے، پورے قبیلہ کی حفاظت کرتی ہے لیکن کلچر ہیرو گوشت پوست کا لباس زیب تن کئے، اپنے معاشرتی دائرے کے اندر موجود بھی ہوتا ہے اور اس کی حفاظت کرنے کے علاوہ اس کے لئے لازوال قوت کے خزینوں کی تلاش بھی کرتا ہے۔ گویا کلچر ہیرو میں انسانی اوصاف موجود ہوتے ہیں مگر وہ انسانی اوصاف کے علاوہ بھی بہت کچھ ہے۔ سوسن لینگر لکھتی ہے:

"وہ (کلچر ہیرو) نصف دیوتا اور نصف دیوکش ہے۔ موخرالذکر کی طرح وہ اکثر و بیشتر سب سے چھوٹا بیٹا ہوتا ہے لیکن اپنے احمق بھائیوں میں سب سے چالاک! وہ اونچے درجے کے خاندان میں پیدا ہوتا ہے لیکن یا تو اسے اغوا کر لیا جاتا ہے یا باہر پھینک دیا جاتا ہے جہاں اُسے کوئی بچا لیتا ہے یا وہ بچپن میں ہی کسی طلسم میں گرفتار ہو جاتا ہے۔ طلسماتی کہانی کے کردار کے برعکس اس کے جملہ اعمال قید و بند سے رہائی پانے پر ہی شروع ہوتے ہیں اور پھر وہ بنی نوع انسان کو فیض پہنچانے لگتا ہے۔ وہ انسانوں کو آگ، علاقہ اور کھیل عطا کرتا ہے۔ انہیں زراعت، جہاز سازی اور شاید زبان تک سکھاتا ہے۔ وہ ارض کو بناتا، سورج کو تلاش کرتا ہے (کبھی غار، کبھی بیضہ اور کبھی دیار غیر میں) پھر اسے آسمان میں ٹکا دیتا ہے اور بارش اور ہوا کو اپنے تابع کر لیتا ہے۔" [۵۱]

طلسماتی کہانی کے ہیرو کے برعکس کلچر ہیرو انفرادیت کا نہیں بلکہ اجتماعیت کا علمبردار ہے یہ کوئی ایسی افسانوی تخلیق نہیں جو ایک کہانی میں تو ابھرے مگر اس کے بعد کسی اور کہانی میں اس کا ہم شکل تک نظر نہ آسے۔ کلچر ہیرو تو نام اور جگہ کی تبدیلیوں کے باوجود بنیادی طور پر ایک سے اوصاف کا حامل رہتا ہے۔ ینگ کا خیال ہے کہ ہم عام انسانوں کے بطون میں "فوق البشر" کی تلاش کرتے ہیں یعنی ایک ایسی ہستی جو نصف انسان اور نصف دیوتا ہے اور جو ان کے خیالات، صورتوں یا قوتوں کی علامت ہے جو روح کو اپنی گرفت میں لے کر تبدیل کر دیتی ہیں، نفسیات کے نقطۂ نظر سے یہ قوتیں اجتماعی لاشعور کے آرکی ٹائپل کے عناصر ہیں اور انسان کا ایک ایسا قدیم ورثہ ہیں جو اُس پر اُسی طرح نچھاور رہتا ہے جیسے آفتاب کی روشنی یا ہوا! چنانچہ اس ورثے سے پیار کر کے انسان اُس شے کو پیار کرتا ہے جو سب انسانوں میں ایک قدرِ مشترک کی حیثیت رکھتی ہے۔ یوں انسان اس پُراسرار قوت سے ہم رشتہ ہو جاتا ہے

---

51. SUSANE K. LANGER: PHILOSOPHY IN A NEW KEY P.15

جو کُل کا ایک حصّہ ہونے کے احساس سے جنم لیتی ہے اس اعتبار سے دیکھیے تو ٹوٹم کی طرح کلچر ہیرو کا جنم بھی منطقی سوچ کا نہیں بلکہ وہبی سوچ کا کرشمہ نظر آئے گا کیونکہ اس کا تعلق روزمرہ کی عام زندگی کے پس پشت، وقت کے اندر بہت دور تک اتری ہوئی اُس انسانی زندگی سے ہے جو انسان کے ذہن سے تو محو ہو چکی ہے لیکن آرکی ٹائپل تصورات کی صورت میں تاحال اسی طرح موجود ہے۔

عجیب بات یہ ہے کہ کلچر ہیرو ایک طرف تو اجتماعی لاشعور میں انسان کی غواصی کا ثمر ہے یعنی جب پورا معاشرہ ایک تخلیقی رو میں بہہ کر نسل کے گودام سے تازہ قوت حاصل کرنے کے لئے بلٹتا ہے تو لامحالہ اس قوت کی حامل شخصیت (یعنی کلچر ہیرو) سے متعارف ہوتا ہے۔ اور دوسری طرف خود کلچر ہیرو جب بنی نوع انسان کو فیض پہنچانے کے لئے مہم جوئی میں مبتلا ہوتا ہے تو اُسے بھی ایک بے نام و نشان، تاریک، مصائب اور حوادث سے اٹے ہوئے جہان میں اترنا پڑتا ہے تاکہ وہاں سے وہ آب حیات لا سکے جو انسانوں کے سوادِ اعظم کے لئے ایک بیش بہا نعمت ہے چنانچہ کلچر ہیرو اکثر و بیشتر ایک ہی بنیادی پیٹرن کے مطابق سرگرم عمل ہوتے ہیں اور ان کے پیش نظر مقاصد بھی ایک سے ہوتے ہیں۔ مثلاً سمیریا کے ہیرو جلجامیش کو لیجیے۔ جب جلجامیش کا رفیق کار انکیدو مر گیا تو جلجامیش کو یہ فکر دامن گیر ہوا کہ کہیں اُس کا انجام بھی ویسا نہ ہو۔ دراصل موت کا یہ سانحہ بظاہر تو انکیدو سے متعلق تھا۔ لیکن دراصل اس کا تعلق موت کے اس کربناک تجربہ سے تھا جس سے ہر انسان کو زود یا بدیر گزرنا پڑتا ہے۔ تہذیب کی ترقی کے ساتھ ساتھ قدیم انسان کو اپنی صلاحیتوں کا عرفان تو حاصل ہو گیا تھا اور اسے اپنے اشرف المخلوقات ہونے پر یقین بھی تھا لیکن ساتھ ہی وہ اس کربناک صورت حال سے بہت دکھی تھا کہ آدمی آخر کار خاک میں مل کر خاک ہو جاتا ہے چنانچہ موت کو شکست دے کر زندۂ جاوید ہو جانے کی خواہش تمام انسانوں کی مشترکہ خواہش تھی جس کی سیرابی کے لئے ہر فوق البشر کو تگ و دو کرنا پڑتی تھی۔ یہی کچھ جلجامیش نے بھی کیا۔ اُسے علم تھا کہ اس کا بزرگ اتناپشتم ہی وہ واحد انسان ہے جو لافانی ہو چکا ہے ایسا لگتا ہے جیسے اس کہانی میں اتناپشتم کو بھی ٹوٹم قبیلے کے جدامجد کا منصب حاصل تھا۔ اور وہ بھی ٹوٹم ہی کی طرح زندہ جاوید تھا) چنانچہ اس نے اپنے اس بزرگ کو تلاش کرنے کا ارادہ کیا اور ایک طویل سفر پر روانہ ہو گیا۔ بظاہر تو یہ سفر باہر کی طرف تھا لیکن نفسیاتی طور پر دیکھا جائے

JUNG - SYMBOLS OF TRANSFORMATION P178 ؎۱

تو اس کا رخ اندر کی طرف تھا۔ لہٰذا اپنے اس سفر کے دوران میں جلجامیش جن رکاوٹوں سے خارج کی دنیا میں نبرد آزما ہوا۔ وہ دراصل اس کے اندر کی رکاوٹیں تھیں۔ اپنے سفر کے ابتدائی مراحل میں وہ کوہِ ماشو تک جا پہنچتا ہے اور پھر آفتاب کی شاہراہ کے ساتھ ساتھ چلنے لگتا ہے بارہ کوس تک وہ گھپ اندھیرے میں سفر کرنے کے بعد بالآخر شمس (سورج دیوتا) کے پاس پہنچ جاتا ہے۔ شمس اُسے اس کے ارادے سے باز رکھنے کی کوشش کرتے ہوئے کہتا ہے: جلجامیش تم کہاں مارے مارے پھر رہے ہو۔ جس زندگی (ابدی زندگی) کی تمھیں تلاش ہے وہ تمھیں کبھی نہیں ملے گی"۔ لیکن جلجامیش پاسبانِ عقل کو خاطر میں لانے والا نہیں چنانچہ وہ اپنا سفر جاری رکھتے ہوئے بالآخر موت کے پانیوں والے سمندر تک جا پہنچتا ہے۔ وہاں اس کی ملاقات غرشانابی سے ہوتی ہے جو کسی زمانے میں اتناپشتم کی کشتی کا ملاح تھا (دیکھیئے کہ جلجامیش اُسی راستے پر سفر کر رہا تھا جس پر اتناپشتم نے سفر کیا تھا)۔ جلجامیش غرشانابی سے درخواست کرتا ہے کہ وہ اسے پار لے جائے۔ غرشانابی درخواست کو شرفِ قبولیت بخشتے ہوئے جنگل سے ایک سو بیس پتوار بنالاتا ہے سمندر کے اس سفر کے دوران اُسے یہ سارے پتوار استعمال کرنے ہیں کیونکہ جو پتوار ایک بار اس سمندر کے پانی سے چھو جائے وہ اسی قدر زہریلا ہو جاتا ہے کہ اسے دوبارہ استعمال کرنا خطرے سے خالی نہیں۔ وجہ یہ کہ اس سمندر کا پانی بجائے خود موت ہے۔ قصہ مختصر یہ کہ جلجامیش تمام رکاوٹوں کو عبور کر کے آخرکار اتناپشتم کے حضور جا پہنچتا ہے اور اس سے بقائے دوام کا راز معلوم کرنے کی کوشش کرتا ہے مگر اتناپشتم نہایت ملائمت سے اسے بتاتا ہے کہ دیوتاؤں نے لافانی ہونے کا حق صرف اپنے لئے مخصوص کر رکھا ہے اور بنی نوعِ انسان کی قسمت میں موت لکھ دی ہے۔ اتناپشتم اُسے بتاتا ہے کہ آدمی کو تو نیند سے بھی مفر نہیں۔ پھر وہ موت کی نیند سے کیونکر محفوظ رہ سکتا ہے۔ اتناپشتم کی صاف اور کھری باتیں سُن کر جلجامیش پوری طرح مایوس ہو جاتا ہے اور بادلِ نخواستہ واپس جانے کی تیاری کرنے لگتا ہے۔ تب اتناپشتم اُسے ایک پودے کے بارے میں بتاتا ہے جس میں یہ خاصیت ہے کہ وہ بوڑھے کو جوانی عطا کر دیتا ہے۔ مگر اس کے لئے جلجامیش کو سمندر کی تہ میں اترنا ہوگا (گویا اپنی ہی ذات کی گہرائی میں جانا ہوگا) جلجامیش ایسے ہی کرتا ہے اور سمندر ہی کی تہہ سے "نسخۂ شباب" حاصل کر لیتا ہے مگر اس کی بدقسمتی دیکھیئے کہ واپسی کے سفر میں وہ ایک تالاب کے کنارے نہانے کے لئے رُکتا ہے اور ایک ناگ پودے کو اٹھا کر لے جاتا ہے (گویا پودا دوبارہ سمندر کی تہ میں پہنچ جاتا ہے) کہانی کے انجام میں جلجامیش سمندر کے کنارے بیٹھا آہ و بکا میں مصروف دکھائی دیتا ہے۔ [۵۱]

۵۱ S.H. HOOKE MIDDLE EASTERN MYTHOLOGY P55

یہ کہانی یقیناً المیہ کے زمرے میں شامل ہے مگر کیا انسانی زندگی بجائے خود ایک المیہ نہیں؟ کیونکہ اپنی ساری تہذیبی ترقی، سائنسی فتوحات اور بے مثال صلاحیتوں کے باوصف انسان کو آخر کار خاک ہو جانا ہے۔ دراصل جلجامیش کی اہمیت دو وجوہوں سے ہے۔ ایک اس لئے کہ اس نے لافانی ہونے کی خواہش کی اور یوں سب انسانوں کی ایک بنیادی خواہش کا ترجمان بن گیا۔ دوسرے اس نے حیات ابدی کے حصول کے لئے بڑے بڑے مصائب کا سامنا کیا اور یوں ایک ایسی مثال پیش کردی جو ہر انسان کے سامنے سدا رہے گی کہ وہ اگر چاہے تو دیوتاؤں یا مافوق الفطرت ہستیوں کی طرح بڑے معجزانہ طریق سے پہاڑوں اور سمندروں، دیوؤں اور بدروحوں، ناگوں اور دوسرے ہیبت ناک جانوروں پر غالب آسکتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں لافانی ہونے کی خواہش اور کچھ لینے کی آرزو اُس 'ہستی' کی نشان دہی کرتی ہے جو سب انسانوں میں ایک مخفی قوت کے طور پر موجود ہے اگر یہ قوت موجود نہ ہوتی تو انسان دوسرے جانوروں کے مقابلے میں کم زور ہونے کے باعث کبھی اس مقام تک نہ پہنچ سکتا جو اُسے آج حاصل ہے۔

جلجامیش ہی کی طرح حیاوتھ بھی ایک فوق البشر ہے۔ وہ بیک وقت فانی انسان بھی ہے اور مافوق الفطرت ہستی بھی۔ اپنی اس حیثیت میں کہ وہ پہاڑوں کو پھلانگ جاتا ہے اور بوڑھے سمندر سے ریت کا ایک ذرّہ نکال کر اس سے پوری ارض کو تشکیل دیتا اور پھر اسے سمندر پر تیراتا ہے نیز مغربی ہوا اُس کے باپ کے روپ میں اور چاند کی بیٹی اس کی ماں کے روپ میں سامنے آتی ہے۔ وہ یقیناً ایک دیوتا کے روپ میں نظر آتا ہے مگر ساتھ ہی یہ بات بھی ہے کہ اُسے موسم سرما میں بھوک کے کچوکے محسوس ہوتے ہیں اور شہد کی مکھی اسے کاٹ کھاتی ہے اور جانوروں پر اُس کا جادو ناکام ہو جاتا ہے۔ وہ شرارتیں کرتا، عملی مذاق سے لطف اندوز ہوتا اور دوسروں سے حسد کرتا ہے اور یہ تمام باتیں اُسے دیوتا کے مقام بلند سے نیچے اُتار کر آدمی کی سطح پر لے آتی ہیں۔[1] چنانچہ اساطیر کے بعض ماہرین نے اُسے کلچر ہیرو کہہ کر پکارا ہے۔ یہی حال پولینیشیا کے کلچر ہیرو ماؤ آیائی MAUO کا ہے جس میں بیک وقت ایک مسخرے، شریر لڑکے اور دیوتا کی صفات یکجا نظر آتی ہیں۔ ہندو دیومالا میں کرشن کی حیثیت بھی کلچر ہیرو کی ہے کہ وہ ایک طرف تو جمنا تٹ پر گوپیوں کے ساتھ رنگ رلیاں مناتا ہے۔ ان کا مکھن چرا کر کھا جاتا ہے اور ان سے عملی مذاق کرتا ہے اور دوسری طرف مہابھارت میں بھگوت گیتا کے ذریعے

---

[1] SUSSANE - K. LANGER . PHILOSOPHY IN A NEW KEY P157

بلند اور ارفع خیالات کا اظہار بھی کرتا ہے نیز اُس کی شکتی کسی صورت بھی کسی دیوتا کی شکتی سے کم نہیں۔

دلچسپ بات یہ ہے کہ طلسماتی یا دوسری کہانیوں میں تو ہیرو کو عام زندگی کے مصائب اور کرداروں سے نبرد آزما ہونا پڑتا ہے (طلسماتی کہانیوں میں ابھرنے والے جنوں کے سینگ اگر کاٹ دیے جائیں اور پریوں کے پر کتر لیے جائیں تو نیچے سے انسان ہی برآمد ہوں گے) لیکن کلچر ہیرو عناصر فطرت مثلاً ہوا، پانی، زلزلہ، سیلاب وغیرہ سے بھی متصادم ہوتا ہے اور ساری فطرت کو زیر پالانے کی کوشش کرتا ہے۔ اپنے لئے نہیں۔ بنی نوع انسان کے لئے۔ کیمپ بل نے لکھا ہے کہ "ہیرو عام دنیا سے ایک غیر ارضی تحیّر کی دنیا میں چلا جاتا ہے جہاں وہ بڑی خوفناک قوتوں پر غالب آتا ہے۔ تب وہ اس پُراسرار مہم سے ایک ایسی شکتی حاصل کر کے لوٹتا ہے جو بنی نوع انسان کے لئے خیر او برکت کا پیغام ہے مثلاً جے سن کی کہانی کو لیجیے۔ اس کہانی میں جے سن ایک کلچر ہیرو کے طور پر ابھرا ہے اور اَن گنت مصائب سے گزرنے کے بعد بنی نوع انسان کے لئے سنہری اون حاصل کرنے میں کامیاب ہوتا ہے۔ مگر دراصل اُس کی تمام تر مہمات کا رُخ اندر ہی کی طرف ہے جہاں وہ نسل کے قدیم ترین تجربات سے قوت حاصل کرتا ہے۔ یوں دیکھئے تو کلچر ہیرو کا منصب بنی نوع انسان کو اُس کے ماضی سے منسلک کرنا بھی قرار پا سکتا ہے۔

اس سلسلے میں مزید دو مثالیں کلچر ہیرو کے منصب اور طریق کار کو واضح کرنے کے لئے ضروری ہیں۔ ایک مثال ہیراکلیس کی ہے اور دوسری اوڈیسیس کی۔ قابل غور بات یہ ہے کہ ان سب کہانیوں میں انسان ہی کو مرکزی حیثیت ملی ہے۔ حتیٰ کہ خود دیوتا بھی جب آسمان سے زمین پر اترتے ہیں تو اکثر و بیشتر انسان ہی کے لباس میں سرگرم عمل دکھائی دیتے ہیں۔ مثلاً ہیراکلیس کا قصہ لیجیے جو زیوس کا بیٹا تھا۔ ایک روایتی کلچر ہیرو کی طرح ہیراکلیس کو پیدا ہوتے ہی ہیرا کے حسد کا سامنا کرنا پڑا۔ ہیرا نے اسے مارنے کے لئے دو ناگ بھیجے لیکن ہیراکلیس نے اسے کچل دیا۔ پھر ہیراکلیس جوان ہوا۔ اس نے گناہ کی دیوی کو دھتکارا اور نیکی کی دوشیزہ کو اپنایا اور اپنی ساری زندگی عظیم کاموں کے لئے وقف کر دی گویا ہیراکلیس نے عیش و آرام پر انسان کی فلاح و بہبود کے مقدس کاموں کو ترجیح دی۔ کہانی کے مطابق ہیراکلیس نے اس دیوانگی کے تحت جو ہیرا نے اس پہ نازل کی تھی۔ اپنے بچوں کو مار دیا مگر پھر جب وہ ہوش میں آیا تو اس کے ضمیر نے اسے کچوکے لگائے اور اس نے اپنے گناہ کا کفارہ ادا کرنے کے لئے خود اذیتی کے بارہ مراحل سے خود کو گزارا مگر خود اذیتی کے یہ مراحل دراصل اس کے اپنے معاشرے کی فلاح و بہبود کے لئے ناگزیر بھی تھے۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ ہیراکلیس دراصل اپنی ذات کو معاشرے

کے لئے وقف کر رہا تھا۔ اس سلسلے میں ہیراکلیس نے شیر، ناگ، سوٗر، وحشی پرندوں، کریٹ کے بیل، خونخوار گھوڑیوں، اور خونی کتے کو جس جوانمردی سے تہ تیغ کیا، یہ ایک خاصی طویل داستان ہے مگر دیکھنے کی بات یہ ہے کہ ایک عام زرعی معاشرے کو جن زمینی آفات کا سامنا کرنا پڑتا ہے ان میں جنگلی جانور سرفہرست ہیں۔ چنانچہ ہیراکلیس ایک رکھوالے کی طرح اپنے زرعی معاشرے کو آفات ارضی سے بچانے پر مامور نظر آتا ہے۔ البتہ اُس کی ایک مشقت ایسی بھی ہے جو اسے رکھوالے کے منصب سے اوپر اٹھا کر ایک مہم جو کے مقام پر لے آتی ہے اور یہی دراصل ایک کلچر ہیرو کا سب سے بڑا منصب بھی ہے۔ چنانچہ جب وہ سنہری سیبوں کے حصول کے لئے روانہ ہوتا ہے تو اُس کی مہم سنہری اون کے لئے جیسن کی مہم ہی کا ہم پلّہ قرار پاتی ہے۔ اس مہم کے دوران میں ہیراکلیس کو بہت سے مصائب سے گزرنا پڑا۔ ایک جگہ ایسی بھی آئی جہاں پرومیتھیس چٹان کے ساتھ جکڑا ہوا کھڑا تھا۔ ہیراکلیس نے پرومیتھیس کو آزاد کیا اور زیوس سے درخواست کی کہ وہ اس پر رحم فرمائے۔ پرومیتھیس نے خوش ہو کر ہیراکلیس سے کہا کہ وہ اس کے بھائی اٹلس کی تلاش کرے کیونکہ اٹلس ہی کو سنہری سیبوں کا علم ہے اور اب اٹلس کا حال دیکھئے اُسے ایک عجیب و غریب فرض سونپا گیا تھا۔ یعنی وہ اپنے شانوں پر آکاش کو اٹھائے کھڑا تھا۔ جب ہیراکلیس اس کے پاس پہنچا تو اٹلس نے اس سے کہا" بھائی! میں تمھیں سنہری سیب خود لائے دیتا ہوں لیکن تم ذرا اس آکاش کو کچھ دیر کے لئے اپنے شانوں پر اٹھالو۔" ہیراکلیس نے تعمیل ارشاد میں آکاش کو اپنے شانوں پر رکھ لیا۔ بعد ازاں اٹلس سنہری سیب لے آیا مگر وہ خوش تھا کہ اُسے کچھ عرصے کے لئے آکاش کے بوجھ سے تو نجات ملی تھی۔ لہذا اب اس نے چاہا کہ ہیراکلیس کچھ دیر اور اس بوجھ کو اٹھائے رکھے مگر ہیراکلیس بھی بڑا کائیاں تھا۔ اس نے اٹلس سے کہا" بھائی جان! میں تمھارے لئے یہ بوجھ اٹھانے کو تیار ہوں مگر چونکہ اس مشقت کا عادی نہیں ہوں اس لئے تم ذرا اس کو تھامو تاکہ میں اپنا شانہ سہلالوں۔ اس کے بعد میں دوبارہ اسے اٹھالوں گا۔" راؤس[۵۱] نے بڑے مزے سے یہ کہانی بیان کرتے ہوئے ایک تبسم زیرلب کے ساتھ لکھا ہے کہ جب اٹلس نے دوبارہ یہ بوجھ اٹھا لیا تو ہیراکلیس نے اس کا شکریہ ادا کیا، سیب اٹھائے اور چلتا بنا۔ یہ تو معلوم نہیں کہ اس کے جواب میں اٹلس نے اسے کن مغلظات سے مخاطب کیا مگر آسمان ابھی تک گرا نہیں۔ اس لئے قیاس یہ کہتا ہے کہ اٹلس اپنا فرض بدرجۂ احسن پورا کر رہا ہے ——— اس کہانی

---

۵۱ W.H.D ROUSE : GODS, HEROES AND MEN P55

میں بھی ہیراکلیس نے روائتی کلچر ہیرو کی طرح بنی نوع انسان کے فائدے کے لئے مہم جوئی کا منصب سنبھالا ہے مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ اب انسان اور دیوتا کا فاصلہ کچھ اور بھی کم ہوگیا ہے اور انسان اور دیوتا ایک ہی سطح پر نظر آنے لگے ہیں۔ یہ گویا مذہب الارواح کی تحت تحت دنیا سے ایک وسیع اور جڑی ہوئی دنیا کی طرف انسان کی وہ جست ہے جو مزاجاً وہی نوعیت کی ہے کہ جوڑنا اور مربوط کرنا اس کا مقدس ترین مقصد ہے۔

دوسری کہانی اوڈیسس کی ہے۔ اوڈیسس نے اپنی خوبصورت بیوی پینی لوپ کو الوداع کہی اور ایک طویل سفر پر روانہ ہوگیا۔ بظاہر اس سفر کا کوئی مقصد نہ تھا مگر چونکہ یہ انسان کی مہم جوئی کا اعلامیہ تھا اس لئے اس کا مقصد بھی یوں متعین ہوگا کہ انسان اگر رُک جائے تو اس کے افکار کو زنگ سا لگ جاتا ہے اور زمین اُسے دوبارہ اپنی آغوش میں سمیٹ لیتی ہے لہذا وہ سفر اختیار کرتا ہے تاکہ اس کی صلاحیتیں کُند نہ ہوجائیں ویسے بھی ہر انسان کے اندر ایک لوٹس ایٹر موجود ہے جو زود یا بدیر اُس پر غالب آنے کی کوشش کرتا ہے لہذا اس بات کی ضرورت پڑتی ہے کہ انسان خود کو "سونے" کے اس عمل سے بچائے رکھے۔ مجھے کئی بار یہ خیال آیا کہ اوڈیسس کی ساری مہم دراصل "نیند" ہی کے خلاف تھی مثلاً طوفان نے اوڈیسس، اور اس کے ساتھیوں کو ایک پُراسرار جزیرے میں لا پھینکا جہاں بعد از دوپہر کی ایک سُلا دینے والی کیفیت سدا مسلّط رہتی۔ وہاں کے لوگوں نے انھیں لوٹس لاکر دیا اور اس لوٹس کا یہ وصف تھا کہ جو کوئی اُسے کھالیتا، اس کے دل میں حرکت کرنے کی خواہش ہی ختم ہوجاتی اور وہ چاہتا کہ بس لوٹس ہی کھاتا چلا جائے اور ایک شیریں سی غنودگی میں ڈوبا رہے۔ اوڈیسس نے اس خطرے کو بھانپ لیا۔ اور اپنے ساتھیوں کو جزیرے سے نکال لے گیا۔ اسی طرح سفر کے دوران میں اوڈیسس اور اس کے ساتھی ایک ایسے جزیرے پر جا اترے جہاں ایک جادوگرنی کا راج تھا۔ اس جادوگرنی نے جزیرے کے سارے جانوروں سے اُن کی تندی اور خونخواری چھین لی انھیں TAME کردیا تھا۔ یہ بھی گویا جانوروں کو لوٹس کھلاکر انھیں غنودگی کے سپرد کردینے کا ایک عمل تھا۔ اس جادوگرنی نے اوڈیسس کے ساتھیوں کو دعوت کھلائی اور وہ دعوت کھاتے ہی سؤروں کے گلے میں تبدیل ہوگئے (یعنی انکی ذہنی چمک دمک اور مہم جوئی کا میلان ختم ہوا) مگر اس موقعہ پر بھی اوڈیسس نے انھیں بچالیا اور وہ دوبارہ انسان کی جون میں آگئے۔ اس طرح جب اوڈیسس اور اس کے ساتھی سائرن کے جزیرے کے قریب پہنچے تو ان پر ان جادوگرنیوں کی آواز غالب آنے لگی جو پرندوں کی طرح تھیں ان کا گانا اتنا شیریں اور سحرانگیز تھا کہ اُسے سنتے ہی مسافروں کی قوتِ ارادی مفلوج ہوجاتی تھی اور وہ جزیرے

میں اتر کر گانے والی جادوگرنیوں کے گرد ایک دائرہ سا بنا کر بیٹھ جاتے تھے اور بیٹھے ہی رہتے تھے حتیٰ کہ ان کے جسم کملا کر پھر سوکھ کر خُرمُر ہو جاتے تھے۔ اوڈیسس کو اس بات کا علم تھا۔ لہٰذا جزیرے کے قریب آتے ہی اس نے اپنے ساتھیوں کے کانوں کو موم سے بند کروا دیا تاکہ انھیں "نغمہ تنہائی" ہی نہ دے۔ یوں وہ انھیں اس بار بھی بچا لے گیا۔ غور کیجیے کہ اوڈیسس کی کہانی میں لوٹس، دعوت یا نغمہ ایک ہی شے کے مختلف نام ہیں۔ وہ شے جس کا کام نیند نازل کرنا ہے تاکہ انسان کی ساری شخصیت ہی مفلوج ہو کر رہ جائے۔ اسی لئے میں نے اس بات کا اظہار کیا کہ اوڈیسس کی مہم در اصل "نیند" کے خلاف ہے جو افرادی نہیں۔ قوموں کو بھی اپنی لپیٹ میں لے لیتی ہے۔ یوں دیکھئے تو اوڈیسس کی حیثیت ایک کلچر ہیرو کی ہے کہ اس نے انسان کو بے عملی کی حالت میں مبتلا ہو جانے سے بار بار روکا اور اپنے پیچھے آنے والوں کے لئے ایک خوبصورت مثال چھوڑ گیا۔

انسانی معاشرہ میں کلچر ہیرو کی روایت ایک ایسے دور میں پروان چڑھی جب خود انسان بھی ایک طویل آوارہ خرامی میں مبتلا تھا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب برف چوتھی بار قطب شمالی کی طرف مراجعت کر چکی تھی اور اس کے نتیجے میں ایک طرف تو یورپ میں گھنے جنگل نمودار ہو گئے تھے اور یوں بارانی طوفانوں نے اب یورپ کو اپنا تختۂ مشق بنا لیا تھا اور دوسری طرف افریشیا کے سرسبز و شاداب میدان بارش کے یکایک کم ہو جانے کے باعث بڑے بڑے صحراؤں میں تبدیل ہو گئے تھے۔ لاکھوں برس سے افریشیا ایک سرسبز و شاداب خطۂ زمین تھا جو انسان کے لئے ایک جنتِ ارضی کی حیثیت رکھتا تھا مگر پھر یکایک موسم خشک ہونے لگا اور تمازتِ آفتاب میں زمین جھلسنے لگی۔ اسی قدر کہ اب انسان کو ایک گھونٹ پانی یا مٹھی بھر اناج کے لئے بعض اوقات سینکڑوں کوس کا سفر کرنا پڑتا تھا چنانچہ اس کے ہاں آوارہ خرامی کا ایک طویل دور آیا اور وہ اپنے ریوڑوں کی معیت میں گھاس کے قطعوں یا آبِ شیریں کے چشموں کی تلاش میں مارا مارا پھرنے لگا۔ اس آوارہ خرامی کے دوران میں جب جسم و جان کے رشتے کو برقرار رکھنے کے لئے بعض انتہائی نازک مراحل آتے تو انسان کو مہم جوئی میں بھی مبتلا ہونا پڑتا تاکہ قبیلے کو موت کے جبڑوں سے بچایا جا سکے۔ خیال یہ ہے کہ کلچر ہیرو کی نمود انسان کی اس مہم جوئی کی افسانوی تصویر تھی مگر کلچر ہیرو کی اہمیت محض افسانوی یا تصویری نہیں کیونکہ بظاہر تو کلچر ہیرو باہر کی دنیا میں سرگرم عمل ہوتا ہے اور آلام و مصائب پر غالب آ کر اپنے قبیلے کے لئے امر رسیا، آبِ حیات، سنہری اون یا سنہری سیب حاصل کرتا ہے لیکن در اصل اپنی ذات کے اندر غواصی کرتا ہے اور بہت سی نفسیاتی اور جبلّی رکاوٹوں کو عبور کر کے نسل کے اس گودام تک

رسائی پانے میں کامیاب ہوتا ہے جس میں پوری نسل کی مخفی قوت اُسی طرح محفوظ پڑی ہے جیسے بیج کے سخت چھلکے کے اندر اس کا مغز بھر جس طرح بیج کے مغز کے اندر روئیدگی کا سارا جوہر موجود ہے بالکل اسی طرح فرد کے بطون میں وہ لازوال قوت موجود ہے جس کے متحرک ہونے پر خود فرد اور اس کی وساطت سے پورے معاشرہ کی قلب ماہیت ہوجاتی ہے اور وہ از سرِ نو تازہ دم ہوکر مصروفِ عمل ہوجاتا ہے۔ گویا کلچر ہیرو خارجی سطح پر تو اپنے زمانے کی مہم جوئی کے میلان کی علامت تھا مگر داخلی سطح پر ایک حیاتِ نو کا محرک تھا۔ تاہم اُس کا یہ عمل انسانوں کو منتشر ہونے پر نہیں بلکہ منسلک اور مربوط ہونے پر آمادہ کرتا تھا اور اس لئے بحیثیت مجموعی ذہنی سوچ کے تابع تھا۔

(۲)

اساطیر میں کلچر ہیرو کی اہمیت کو پوری طرح اجاگر کرنے کے لئے یہ نہایت ضروری ہے کہ اسطور سازی کے میلان کا بھی تجزیہ کیا جائے اس سلسلے میں سب سے پہلے یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا اسطور انسان کے رجحانِ نقل کی پیداوار ہے؟ اس سوال کا جواب فوری طور پر ہاں یا نہیں میں نہیں دیا جاسکتا۔ البتہ اس سلسلے میں بعض شواہد بے حد دلچسپ اور خیال انگیز ہیں۔ مثلاً یہ دیکھئے کہ ایک طویل موسمی جزر و مد کے بعد قدیم انسانی معاشرے کا جو ڈھانچہ آخر آخر میں نمودار ہوا، اس کے بالکل متوازی اور اسی زمانے میں اسطور کا ایک پورا نظام بھی متشکل ہوگیا۔ سوچنے کی بات ہے کہ کیا یہ اسطوری نظام خود رو تھا یا اس کی تشکیل میں انسان کے اُس رجحانِ نقل نے حصہ لیا تھا جو فن میں سعیٔ تخلیقِ مکرر کی صورت میں سامنے آتا ہے؟ قیاس غالب ہے کہ جس طرح بچہ جو کچھ صبح سے شام تک دیکھتا ہے اسی کو اپنے کھیل کا موضوع بناتا ہے بالکل اسی طرح انسان نے اپنی معاشرتی زندگی کے جس نظام کو مادی آنکھ سے دیکھا اسے اپنے تخیّل کی آنکھ سے ایک نیا روپ عطا کردیا۔ مادی آنکھ گوشت پوست اور چونے گارے کی حقیقی زندگی کو دیکھتی ہے مگر تخیل کی آنکھ اسے ایک لطیف سی دھند میں چھپا دیتی ہے یا خواب میں لپیٹ دیتی ہے ــــ یوں کہ اسکی کرختگی اور سپاٹ پن، ایک عجیب سی پُراسرار لَو سے دمکنے لگتا ہے۔ قدیم انسان کے ہاں مادی زندگی کے جملہ مراحل اساطیر کے اندر اسی طرح منعکس نظر آتے ہیں جیسے گھریلو زندگی کے مختلف ابعاد بچوں کے کھیل میں نمودار ہوجاتے ہیں ــــ اس فرق کے ساتھ بچوں کے کھیل یا خواب کا شیرازہ بے سمت اور کٹا پھٹا ہوتا ہے اور فنی ترتیب سے آشنا نہیں ہوتا لیکن اس طور اور اس کے بعد فن کے مظاہر میں مادی زندگی کا عکاسی ایک فنی ضابطے کے تابع ہوکر تخلیق پر منتج ہوجاتی ہے،

یعنی اس میں پراسراریت اور خواب کی سی کیفیت تو بچوں کے کھیل یا بالغوں کے جاگرت کے سپنوں سے مشابہہ ہے لیکن تخلیقی عمل اسے ایک فنی صورت بھی تفویض کرتا ہے۔

جیسا کہ اوپر ذکر ہوا معاشرتی زندگی اور اس کے ہر جزو مدنے اسطور کے ایک متوازی نظام کو وجود میں آنے کی تحریک ہمیشہ دی ہے۔ مثلاً جب انسان جنگل کا باسی تھا تو اس کے تخیل کی پرواز جنوں بھوتوں کی تخلیق ہی کی حد تک تھی یعنی اس مافوق الفطرت ہستیوں کی تخلیق جن کی زد بہت محدود تھی۔ وہ زیادہ سے زیادہ کسی ایک درخت، غار، چٹان پہاڑ یا درختوں کے جھنڈ سے متعلق ہوتیں۔ شاید اس لئے کہ جنگل کی زندگی کے اس دور میں خود انسان بھی جسم و جان کے رشتے کو برقرار رکھنے کے لئے چھوٹے چھوٹے گروہوں میں بٹا ہوا تھا اور کسی درخت کے جھنڈ، جھنڈ یا غار ہی میں سر چھپانے پر مجبور تھا۔ پھر جب اس نے موسمی تبدیلیوں کی وجہ سے جنگل کو الوداع کہی تو اسے ایک طویل سفر پر نکل آنا پڑا اور مہم جوئی اس کی عادت ثانیہ بن گئی۔ مہمات ہمیشہ کسی ایک رہبر یا رغنہ کی قیادت میں کامیاب ہوتی ہیں۔ لہذا ایک انتہائی توانا، عقلمند تجربہ کار اور باوقار سرغنے کا تصور ابھرا جو اساطیر میں کلچر ہیرو کے روپ میں نظر آتا ہے۔ اس طویل آوارہ خرامی کے زمانے میں انسان نے بہت کچھ سیکھا، مثلاً کھیتی باڑی کیسے کرنی چاہیئے اور آگ پر کیسے قابو پانا چاہیئے اور پھر اینٹیں اور کوزے کیسے بنتے ہیں اور دھاتوں کو پگھلا کر اوزار کیوں کر تیار ہوتے ہیں اور پھر یہ کہ گھر کیسے بنتا ہے اور گھوڑوں، گدھوں، اونٹوں، بھیڑوں اور بکریوں کو کس طرح مطیع کیا جاتا ہے اسطور کے مطابق انسان کو یہ سب کچھ پرومیتھیس نے عطا کیا۔ مادی زندگی میں ضرورت ان سب ایجادات اور دریافتوں کی ماں تھی۔ کیونکہ انسان کو اپنی طویل آوارہ خرامی کے دوران میں جگہ جگہ مناسب ماحول دیکھ کر رکنا پڑتا تھا، یعنی جہاں کوئی بڑا دریا، نخلستان یا سرسبز و شاداب قطعہ دکھائی دے جاتا تو انسان رک کر اس سے فیض پانے کی کوشش کرتا۔ پھر آہستہ آہستہ اس نے آوارہ گردی کے بجائے ایک جگہ رک کر کھیتی باڑی شروع کی اور بڑے بڑے دریاؤں کے کنارے پر زرعی معاشرے وجود میں آگئے۔ اسطور سازی کے میلان نے اس نئی صورت حال سے فوراً گہرے اثرات قبول کرتے ہوئے اسطور کو یوں منقلب کیا کہ اب اس میں نہ صرف دیوتاؤں کے گھرانے ابھر آئے، نہ صرف زمین اور آسمان میں دو طرفہ آمد و رفت کا آغاز ہوا۔ بلکہ آخر آخر میں تو انسان اور دیوتا ایک ہی برادری میں شامل دکھائی دینے لگے۔ اساطیر پر اعتبار کیجیئے۔ تو ماننا پڑے گا کہ دیوتاؤں کی تخلیق پہلے ہوئی اور انسان کی بعد میں اور اسی لئے اساطیر میں دیوتاؤں کے کارناموں کے بعد ہی کلچر ہیرو کے کارناموں کا

ذکر ملتا ہے مگر اصل زندگی میں کلچر ہیرو پہلے وجود میں آئے اور دیوتاؤں کی تخلیق بعد میں ہوئی یعنی جب کلچر ہیرو کو بے پناہ مصائب اور تکلیف دہ مہمات کا سامنا کرنا پڑا تو اس نے اپنی وہبی سوچ کے تحت ذات کی قوتوں سے بار بار مدد طلب کی جنگل کی زندگی میں تو اُسے یہ قوتیں ٹوٹم کے روپ میں دکھائی دی تھیں مگر نئی زندگی کی پیچیدگیوں کے پیش نظر ذات کی یہ قوتیں دیوتاؤں کے ایک طاقتور گھرانے کی صورت میں اُبھر آئیں۔ لہذا زیر نظر مطالعہ میں انسان کی مادی زندگی کے ارتقا کے پیش نظر کلچر ہیرو کا ذکر پہلے کیا گیا ہے اور دیوتاؤں کا بعد میں درآں حالیکہ اساطیر میں صورت حال اس کے بالکل برعکس تھی اس کی وجہ غالباً یہ ہے کہ اسطور سازی کا عمل بجائے خود انسان کے زرخیز تخیّل کی پیداوار تھا اور اس میں مادی زندگی کی کہانی منقلب ہو کر ایک اور منظر دکھا رہی تھی۔

ابتداً اسطور سے مراد وہ کہانی تھی جس کا رسم (RITUAL) کی ادائیگی کے دوران میں ورد کیا جاتا تھا اور جو گویا کسی دیوتا کے کارناموں کو بیان کرتی تھی مگر چونکہ یورپ والوں نے دیوتاؤں کی ان کہانیوں کو ماننے سے بار بار انکار کیا جو محیر العقول واقعات سے لبریز تھیں۔ لہذا اسطور کے بارے میں یہ خیال عام ہو گیا کہ اس سے مراد "انہونی کہانی" ہے۔ ایک ایسی کہانی جس کا مقصد سادہ لوح لوگوں کو دھوکا دینا ہے[۵۱] مگر انیسویں اور اس کے بعد بیسویں صدی میں اسطور پر جو کام ہوا ہے اس سے اسطور کو آسانی سے مسترد کر دینے کا رویہ ایک بڑی حد تک ماند پڑ گیا ہے بلکہ اسطور کو عقل و خرد کے منافی ایک جناتی سوچ قرار دینے کا میلان بھی اب ختم ہونے کو ہے۔ تاہم اسے ختم ہونے میں تقریباً ایک سو برس لگے ہیں مثلاً ۱۸۸۵ء میں میکس مُلر MAX MULLER کا ایک مضمون شائع ہوا[۵۲] جس میں اس نے اسطور کو ایک لسانی مغالطے کا نتیجہ قرار دیا۔ یہ وہ دن تھے جب لاطینی اور سنسکرت کو ایک ہی زبان کی دو شاخیں قرار دینے کا نظریہ عام ہو گیا تھا اور اہل نظر پُرامید تھے کہ ان دونوں زبانوں کے تقابلی مطالعہ سے دیوتاؤں کی تخلیق کا مسئلہ بھی حل ہو جائے گا۔ چنانچہ میکس مولر نے اساطیر کے تقابلی مطالعہ سے لسانی مغالطے کا نظریہ اخذ کیا اور کہا کہ جس طرح زبانوں میں ایک ہی شے کے کئی نام ہوتے ہیں (SYNONYMS) اسی طرح کئی چیزوں کے لئے ایک نام بھی ملتا ہے HOMONYMS اور کہا کہ جب ہم کسی شے کو متعدد ناموں سے پکارتے ہیں تو ظاہر ہے کہ ان ناموں میں سے بعض چند دوسری چیزوں سے بھی منسوب ہوں گے۔ یوں دو بالکل مختلف قسم کی چیزیں ایک دوسری میں خلط ملط

---

۵۱ LEWIS SPENCE: THE OUTLINES OF MYTHOLOGY

۵۲ MAX MULLER: COMPARATIVE MYTHOLOGY

ہوکر لسانی مغالطے کو جنم دینے لگیں گی مثلاً سورج آسمان پر چمکنے والی شے بھی ہے اور کسی شخص کا نام بھی تو ایسی صورت میں سورج کو ایک شخصیت تفویض ہو جائے گی اور اس سے وہ تمام معرکے منسوب ہو جائیں گے جو دراصل سورج نامی شخص سے منسوب تھے۔ اپنے زمانے میں میکس مولر اور اسکے ہم نواؤں کے اس نظریے کا بڑا چرچا رہا مگر اب اہل نظر نے اسے مسترد کر دیا ہے۔

اسطور کے ضمن میں دوسرا نظریہ ٹائلر کا تھا جسے بعد ازاں فریزر کی تحقیقات نے تقویت بخشی۔ ٹائلر نے کہا کہ مذہب الارواح کے دور کے انسان کی سوچ اور آج کے انسان کے سوچنے کے انداز میں صرف مدارج کا فرق ہے قدیم انسان ایک فلاسفر ہی کی طرح سوچتا تھا اور اساطیر دراصل زندگی اور موت کے مسائل ہی کا حل پیش کرتی تھیں۔ اسی طرح فریزر نے یہ موقف اختیار کیا کہ انسانی سوچ میں کوئی تضاد نہیں ہے۔ شروع سے آخر تک انسانی سوچ ایک باقاعدہ "سلسلے" کے طور پر ابھری ہے۔ غور کیجیے تو ٹائلر اور فریزر کا یہ موقف ڈارون اور سپنسر کے نظریۂ ارتقا ہی سے متاثر نظر آتا ہے اور انسانی زندگی میں ایک منطقی تسلسل کی موجودگی کو مانتا ہے حالانکہ خود انسانی زندگی سیدھی لکیر پر کبھی رواں دواں نہیں رہی۔ بلکہ ایسی لکیروں پر گامزن رہی ہے جو ایک دوسری کو کاٹتی چلی گئی ہیں تو مسلسل ارتقا کا نظریہ بھی اب شکوک و شبہات کی زد میں ہے اور بیسویں صدی میں علم الانسان کے ماہرین نے بار بار اس بات کا اظہار کیا ہے کہ انسانی زندگی مسلسل ارتقا کے نہیں بلکہ مختلف جستوں JUMPS کے تابع ہے۔ ایسی صورت میں اساطیر کو منطقی سوچ کا تسلسل قرار دینا کسی طور بھی مستحسن نہیں۔

تیسرا نظریہ لیوی برہل کا ہے جس نے یہ موقف اختیار کیا کہ قدیم انسانی ذہن اور جدید ذہن میں بُعد القطبین ہے۔ قدیم انسان منطق اور دلیل کے ان قواعد سے قطعاً نا آشنا تھا جس سے آج کا انسان واقف ہے۔ لہذا ٹائیلر اور فریزر کا یہ موقف کہ قدیم انسان کی سوچ آج کے انسان کی سوچ ہی کی ابتدائی شکل ہے۔ ایک مفروضے سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتا۔ لیوی برہل کے نزدیک قدیم انسان کا ذہن قبل از منطق (PRE-LOGICAL) ذہن ہے جو مزاجاً وارداتی ہے تجزیاتی نہیں۔ مگر کیسیرر نے لیوی برہل کے نظریے پر سخت اعتراض کیا اور کہا کہ اگر یہ نظریہ مان لیا جائے تو پھر اسطور کو سمجھنا ہی ناممکن ہو جائے کیونکہ بقول لیوی برہل اس میں جو ذہن کارفرما ہے وہ آج کے انسانی ذہن سے بالکل مختلف ہے۔[۵]

اس سلسلے میں آخری نظریہ خود کیسیرر کا ہے۔ کیسیرر نے لکھا ہے کہ "فن ہمیں وجدان کی یکتائی عطا کرتا ہے سائنس ہمیں تعلقات کی یکتائی بخشتا ہے اور مذہب اور اسطور محسوسات کی یکتائی مہیا کرتے ہیں"۔ بات کو آگے بڑھاتے ہوئے اس نے اس امر کا اظہار کیا کہ اسطور محض "ننگے احساس" کا نام نہیں۔ یہ تو احساس کا اظہار ہے۔ نیز یہ کہ احساس اور اظہار احساس میں بُعد القطبین ہے احساس کے اظہار کا مطلب تو یہ ہے کہ اب احساس کو تصور میں تبدیل کر دیا گیا ہے قابل

---

۵ CASSIRER: MYTH OF THE STATE

غور امر یہ ہے کہ کیتیسرر نے اسطور کو منطقی سوچ کے پورے سلسلے سے الگ ایک حیثیت بخشی ہے اور آخر آخر میں تو اُس نے اسطور کو بابل کی سمندری بلا تیامت کا ہم پلہ قرار دیا ہے جسے مردک نے مار کر اس کے جسم سے کائنات کی تخلیق کی تھی۔ مراد یہ کہ کائنات کی تخلیق اس وقت تک ممکن نہیں تھی جب تک کہ تیامت کو قتل نہ کر دیا جاتا۔ بقول کیتیسرر اسطور کی بہیمانہ قوت کو برتر قوتوں نے دبائے رکھا ہے مگر اسطوری یا مذہبی سوچ کا سلسلہ ختم نہیں ہوا۔ جبتک برتر قوتیں (یعنی ذہنی اخلاقی قوتیں) غالب رہتی ہیں تو اسطوری سوچ بھی پابہ زنجیر نظر آتی ہے مگر جب کسی وجہ سے یہ قوتیں کمزور پڑ جاتی ہیں تو اسطوری سوچ برانگیخت ہو کر دوبارہ سطح پر آجاتی ہے۔ اور انسان کی پوری ثقافتی اور سماجی زندگی کے لئے ایک خطرہ بن جاتی ہے۔

واضح رہے کہ کیتیسرر نے اسطوری سوچ کے ضمن میں یہ رویہ ہٹلر کی جارحیت کے پیش نظر اختیار کیا تھا وہ دراصل اسطوری سوچ کے خدوخال میں ہٹلر کا سراپا دیکھ رہا تھا اور اُسے یقین تھا کہ ہٹلر سمندری بلا تیامت TIAMET ہی کا جدید ایڈیشن ہے یوں گویا وہ ہٹلر کی ایک ہزار سالہ جرمن سٹیٹ کی مہم کو پوری انسانیت کے لئے مہلک قرار دے رہا تھا۔ درتہ غور کریں تو اسطوری سوچ ایک مخفی قوت تو ضرور ہے مگر اسے برتر قوتیں دبا نہیں رہتیں بلکہ وہ تو اسطوری سوچ سے غذا حاصل کرتی ہیں جب کسی زمانے میں اسطوری سوچ سے فیض پانے کا سلسلہ رک جاتا ہے تو انسان کی ساری سماجی، ثقافتی اور تخلیقی زندگی مرجھا کر رہ جاتی ہے۔ حد یہ کہ خود سوچ کا منطقی رخ بھی کمزور پڑ جاتا ہے اور آگہی کی متحرک اور سیماب پا قوت، عادت اور رسم کی کھائیوں میں ڈھل کر انجماد کی نذر ہونے لگتی ہے۔ پھر ردِ عمل کے طور پر اسطوری سوچ یکلخت بیدار ہوتی ہے اور طوفان نوح کی طرح اشیاء پر سے زنگ اتار دیتی ہے۔ گویا اسطوری سوچ تو ایک روحِ رواں ہے۔ برگساں کی ELAN VITAL ہے اس کے بغیر منطقی سوچ کے پھیلاؤ کا سلسلہ کسی صورت بھی قائم نہیں رہ سکتا۔ لہذا اسطوری سوچ اور منطقی سوچ ایک دوسرے کو کاٹتی نہیں (جیسا کہ کیتیسرر نے سوچا ہے) اور نہ اسطوری سوچ کا تخریبی رُخ محض شکست و ریخت کو وجود میں لانے کا ذریعہ ہے (جیسا کہ کیتیسرر نے اسے تیامت کا لقب عطا کر کے باور کرانے کی کوشش کی ہے) بلکہ اسطوری سوچ ہر بار منطقی سوچ کو کروٹ دیتی ہے اور یوں آگہی کا دائرہ وسیع سے وسیع تر ہوتا جاتا ہے۔ تاہم چونکہ سوچ کے یہ دونوں رُخ انسان ہی کے ذریعے ظہور پذیر ہوتے ہیں۔ لہذا انسان کی حالت عجیب ہے کہ اسے کبھی تو اسطوری قوت کی تلاش میں اپنی ذات کے بطون میں اترنے کی ضرورت پڑتی ہے اور کبھی منطقی سوچ کی ہمراہی میں افق کی بے کنار دوریوں تک آگے بڑھنا پڑتا ہے، یہی اُس آگہی کا آشوب ہے اور یہی کلچر ہیرو کا نوشتہ تقدیر بھی ہے۔

دوہے کی ایک اپنی فرہنگ اور ایک اپنا کلچر
ہے جو اس برِّصغیر کے ہزاروں برس پر پھیلے ہوئے
ماضی کا ثمر بھی ہے اور مظہر بھی : شاید ہی کوئی
شعری صنف بیک وقت اتنی رجعت پسند اور
جدیدیت نواز ہو جتنی کہ دوہے کی صنف جو اپنے
قدیم لہجہ اور مزاج سے دست بردار ہوئے بغیر
جدید دور کے لہجہ اور مزاج کو خود میں سمونے
پر ہمہ وقت مستعد دکھائی دیتی ہے لیکن شرط یہ
ہے کہ اس ساز کو بجانے کے لئے کوئی ایسا مغنی
آئے جو قدیم کی ساری غنائیت کو جدید کے آہنگ
سے ہم رشتہ کرنے پر قادر ہو تاکہ کبیر اور تلسی داس
کی روایت بیسویں صدی کے جہاں گرد موسیقاروں
کی روایت سے ہم آہنگ ہو جائے۔ مراد یہ کہ ایک
ایسا پُل تعمیر ہو سکے جس کا ایک قدم قدیم کی انگنائی
میں ہو اور دوسرا جدید کے رن وے پر۔

دوہے کا کلچر اس پورے برصغیر کے ایک خاص ثقافتی تناظر کا آئینہ دار ہے اور یہ ثقافتی تناظر دو واضح فکری دھاروں سے مل کر مرتب ہوا ہے۔ ان میں سے ایک دھارا تو وہ ہے جو اس سرزمین کی قدیم ترین ارضی تہذیب سے پھوٹا ہے اور جس میں مذہب الارواح کے سارے پھل پھول شامل ہو گئے ہیں یعنی اس نے تن کی دنیا اور ارض کی بو باس کو تمام تر اہمیت بخشی ہے بنیادی طور پر یہ فکری زاویہ پوجا اور پرستش سے عبارت ہے، چاہے یہ پوجا دیوی دیوتاؤں کی ہو یا تن اور دھن کی۔ اسے ایک مادی زاویۂ نگاہ کا نام بھی دیا جا سکتا ہے جو خوش باش زندگی گزارنے دھن دولت جمع کرنے اور جسم کے تقاضوں کو اہمیت دینے سے عبارت ہے اور اس حیاتِ چند روزہ سے لذت کا آخری قطرہ تک نچوڑ لینے کا آرزو مند ہے۔ دوسرا دھارا اُن آوارہ خرام قبائل کے مخصوص میلانات کا آئینہ دار ہے جو از منۂ قدیم ہی سے اس برصغیر میں آتے اور یہاں کی فضا میں جذب ہوتے رہے ہیں۔ فکر کے اس دھارے نے ارضی میلان کے مقابلے میں ایک آسمانی یا ماورائی اندازِ فکر کو اپنایا جو اس دنیا اور اس کے لوازم کو چند روزہ اور غیر حقیقی قرار دیتا ہے اور مادے کی دنیا کے پس پشت ایک لازوال اور بے کنار حقیقت کا ادراک کرتا ہے۔ فقیری اور درویشی، مراقبہ اور گیان، دھیان ترکِ دُنیا اور ترکِ خود یہ سب اس زاویۂ نگاہ ہی کے اثمار ہیں۔

مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ دونوں دھارے کچھ عرصہ کے لئے گنگا اور جمنا کی طرح الگ الگ بہنے کے بعد جب ایک روز آپس میں مل گئے تو ایک ایسی سنسکرتی نے جنم لیا جس میں دونوں دھاروں کا ذائقہ موجود تھا۔ یہ بات ہندوؤں کے دیوتاؤں کے ہاں بالخصوص بہت نمایاں ہے۔ مثلاً کرشن بیک وقت زرخیزی کی علامت بھی ہے اور علم و آگہی کا سرچشمہ بھی۔ اپنی پہلی حیثیت میں وہ گوپیوں کے ساتھ رنگ رلیاں مناتا اور مکھن چرا کر کھاتا ہے اور اپنی دوسری حیثیت میں ارجن کے ساتھ رتھ کی باگیں تھامے اسے حیات و کائنات کے سربستہ رازوں سے آشنا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اسی طرح ہندوؤں کا دیوتا شیو ہے جو ایک طرف تو کیلاش کی چوٹی پر بیٹھ کر گیان دھیان میں مستغرق رہتا ہے اور دوسری طرف زمین پر اتر کر نٹ راج کا خطاب پاتا ہے۔ اپنی موخر الذکر حیثیت میں وہ تخریب کا دیوتا ہے اور اپنے ناچ کی دھمک سے پوری کائنات کو لرزہ براندام کر دینے پر قادر ہے۔ کچھ یہی حال شیو کی شکتیوں کا ہے جن میں کالی۔ تری پتی۔ درگا۔ شوداشی بھوانیشوری بیکل۔ بھیروی۔ چھنیامستک۔ رگ دیوی۔ کملا یا۔ اور ان پورنا زیادہ اہم ہیں مگر بنیادی طور پر شیو کی شکتی کے دو ہی روپ ہیں۔ یعنی کالی جو تخریب کی علامت ہے اور ان پورنا جو مہر کی نمائندہ

ہے اور یہ تقسیم برِصغیر میں کلچر کے دو دھاروں ہی کی نشان دہی کرتی ہے مگر یہ تو اساطیر یا دیومالا کی باتیں ہوئیں جن کے بارے میں یہ کہا گیا ہے کہ ان کی حیثیت پروازِ تخیل کے سوا اور کچھ نہیں مگر اصلاً یہ اساطیر انسانی خواہشات اور میلانات ہی کے نقاب پوش روپ ہیں۔ امر واقعہ یہ ہے کہ دو ثقافتی دھاروں کے اتصال نے اس برِصغیر کے ہر باسی کی ذات کو دو طرح کی خواہشوں کی آماجگاہ بنایا۔ ان میں سے ایک تو ارضی سطح کو مسترد کرکے ایک آفاقی نظریئے کو اپنانے کی خواہش تھی! اور دوسری ارض اور اس کے مظاہر کی خواہش۔ بظاہر یہ ایک عجیب سا تضاد تھا جسے نفسیات کی زبان میں AMBIVALENCE کہا گیا ہے مگر اس کا کیا کیا جائے کہ یہی تضاد اس برِصغیر کے ہر باسی کا نوشتہ تقدیر بنا۔ یوں کہ بیک وقت وہ با اخلاق بھی ہوا اور بد اخلاق بھی! تعمیر پسند بھی اور تخریب کوش بھی، درویش صفت بھی اور دنیا دار بھی، اور سب سے زیادہ یہ کہ تن کی دنیا کا قتیل بھی اور قاتل بھی۔ اس امتزاج نے یوں تو اس سرزمین کے باسی کو جملہ سطحوں پر متاثر کیا۔ تاہم دوہے میں اس کا امتزاج دیدنی ہے۔

دوہے نے اس برِصغیر کے حوالے سے ان دونوں رویّوں سے قوّت توکشید کی ہے مگر اس کا پلڑا کسی ایک طرف کلیتاً جھک نہیں پڑا۔ فن کا تقاضا بھی یہی ہے چنانچہ دوہے کا سارا ثقافتی تناظر اس کی بنت میں اس طور شامل ہوگیا ہے کہ دوہے میں بیک وقت ایک ارضی اور جنسی میلان بھی ابھرا ہے اور ایک ماورائی اندازِ نظر بھی۔ کہنے کا مقصود یہ نہیں کہ ایک ہی دوہے میں یہ دونوں رجحانات موجود ہیں بلکہ یہ کہ ہر دوہا لکھنے والے کے ہاں بالعموم یہ دونوں باتیں مل جاتی ہیں۔ بظاہر یہ بات ناقابلِ فہم ہے کہ ایک ہی شخصیت میں دو متضاد پہلو مضمر ہوں جو اس کے موڈ کے مطابق دوہے میں خود کو آشکار کریں۔ مگر حقیقت یہی ہے کہ دوہا لکھنے والا جب زمین کے نشے سے سرشار اور جسم کے جادو میں اسیر ہوتا ہے تو اس کے ہاں نہ صرف عورت اور اس کی دنیا اپنے سارے متنوع اوصاف کے ساتھ سامنے آجاتی ہے بلکہ زمین اور اس کے اثمار، جسم اور اس کی خواہش بھی برہنہ ہو کر ابھرتی ہے اور یوں دوہے میں (EROTIC) عناصر شامل ہوتے ہیں جو ہندو تہذیب میں متھن کی اس روایت سے منسلک دکھائی دیتے ہیں جس کا بھرپور اظہار جنوبی ہندوستان کے مندروں اور اجنتا کے غاروں میں ہوا ہے مگر اس اظہار میں بھی جنسی جذبے نے کبھی تو ماورائیت کو اس طور اپنایا ہے کہ محبت کی ملائمت اور گو ملتا چہروں پر شفق کے رنگوں کی طرح بکھر گئی ہے اور کبھی خالص جسمانی سطح کو اس طرح حرزِ جاں بنایا ہے کہ جذبہ مونچھوں پر تاؤ دیتا ہوا ابھر آگیا

ہے اور بات فحاشی کی سرحدوں میں داخل ہونے لگی ہے۔ دوہے میں شعری ذہن نے بات کو پست سطح پر تو اُترنے نہیں دیا مگر اس نے بار بار اس ممنوعہ دیار کی سرحدوں کو ضرور چھوا ہے۔ دوسری طرف جب محبت کا پہلو سامنے آیا ہے تو دوہے میں ایک عجیب سی شیرینی اور جذبے کی ایک لرزش خفی پیدا ہوئی ہے جس نے دل کے تاروں کو مرتعش کر دیا ہے گویا دوہے نے زمینی پہلو کی عکاسی کی دوران میں بھی برصغیر کے دونوں بنیادوں ثقافتی رویوں کا اظہار کیا ہے۔

دوہے کا دوسرا پہلو غیر ارضی ہے اور یہ بھی اس کے ثقافتی تناظر سے پوری طرح منسلک ہے۔ غور کیجئے کہ اس خطۂ ارض کی فضا اور موسم ہی کچھ ایسا ہے کہ کبھی تو" وابستگی" اپنے پورے جوبن پر! قدیم ہندو تہذیب نے اس صورت حال کو منضبط کرنے کے لئے ایک عام شہری کی زندگی کو مختلف ادوار میں اس طور تقسیم کیا کہ براہمچریہ اور گرہست کے مراحل سے گزرنے کے بعد وہ ازخود سنیاس کی طرف مائل ہوتا چلا جائے۔ مگر عام زندگی میں لوگوں نے سنیاس کے لئے اتنا طویل انتظار نامناسب سمجھا اور گرہست کے دوران ہی اس کی طرف مائل ہونے لگے۔ اس کی بعض نمایاں مثالیں ہمارے سامنے ہیں مثلاً قدیم زمانہ میں گوتم جس نے راج پاٹ چھوڑ کر جنگل کا راستہ لیا اور جدید دور میں سوامی رام تیرتھ جس نے معلّمی کے پیشے کو ترک کیا اور ایف سی کالج لاہور کو خیرباد کہہ کر گنگا کے کنارے دھونی رمالی۔ دوہے میں ترک دنیا یا کم از کم گوشت پوست کی زندگی کو عارضی اور فنا آشنا قرار دینے کا مسلک ہمیشہ موجود رہا ہے جو اس برصغیر کے ثقافتی موسم ہی کا عطیہ ہے اور جسے ہم بآسانی گیان دھیان کے زمرے میں شامل کر سکتے ہیں اس کے تحت دوہے میں ایک فلسفیانہ انداز نظر بھی اُبھرا ہے جس نے زندگی کے سارے جزر و مد ہی کو منظر عام پر لانے کی کوشش نہیں کی بلکہ اندر اور باہر کی دنیاؤں میں پیدا ہونے والی خلیج کا احساس بھی دلایا ہے۔

مگر دوہے کے ارضی اور روحانی پہلوؤں کے ساتھ ساتھ اس کا ایک سماجی پہلو بھی ہے جو کبیر، تلسی داس اور بہاری سے لے کر آج تک بڑے التزام کے ساتھ سامنے آتا رہا ہے۔ اس پہلو کے تحت نہ صرف دنیاوی لوازم سے وابستگی نیز حرص و آز کے عام میلان کو ایک پست سماجی فعل قرار دیا گیا ہے بلکہ اس مرد دانا کی آواز بھی سنائی گئی ہے جو انسان کے بطون میں ابتدائے تہذیب ہی سے موجود ہے۔ یہ مرد دانا پوری نسل انسانی کے تجربات کی آواز ہے۔ ایک ایسی آواز جو غیر سماجی اقدامات اور میلانات کو بنظر تحقیق دیکھتی ہے اور انسان کو دوبارہ صراطِ مستقیم پر چلنے کی تلقین

کرتی ہے۔ بھگت شاعروں کے ہاں مردِ دانا کی یہ علامت بہت واضح ہے اور دوہے میں تو اس نے بالخصوص اپنا مؤثر اظہار کیا ہے۔ مگر عجیب بات یہ ہے کہ اس آواز کی بلند آہنگی اور گمبھیرتا کے بالکل متوازی ایک ایسی آواز بھی اس خطۂ ارض کے ثقافتی افق سے برابر سنائی دیتی رہی ہے جو اخلاقیات کے سارے نظام کو خندۂ استہزا میں اڑانے اور تمام تہذیبی لبادوں کو پھاڑ کر کھل کھیلنے کا مشورہ دیتی ہے اور جس کے تحت ہندوستانی سماج میں ہولی کا تہوار اور میلوں ٹھیلوں کی وہ روایت وجود میں آئی ہے جس میں چند لمحوں کے لئے ضبط و امتناع کی روایت دھری کی دھری رہ جاتی ہے اور انسان سارے تہذیبی گھروندوں کو اپنے پاؤں کی ایک ہی ٹھوکر سے مسمار کردیتا ہے۔ یونان میں ڈائیونائسس مت نے یہ کام کیا اور ہندوستان میں تانترک مت نے جس کے تحت پنچ تتو یعنی مجا (شراب) مانس (گوشت) متیا (مچھلی) مدرا اور میتھن کے مدارج سے گزرنا اس لئے ضروری تھا کہ خواہش سے نجات خواہش کی تکمیل میں مضمر ہے۔ دوہے نے اخلاقی نظم و ضبط کو مردِ دانا کی للکار میں پیش کیا لیکن اخلاقی بے راہروی کو ایک شرابی کے ہذیان کی صورت دینے کی بجائے اسے جنسی وابستگی کے میلان میں سموکر تہذیبی معنویت عطا کردی اور یوں اسے عام لوگوں کے لئے قابل قبول بنادیا۔ تاہم دیکھنے کی بات ہے کہ اس خاص میدان میں بھی دوہے نے اس ثنویت ہی کا بھرپور اظہار کیا جو ہمیشہ سے اس برصغیر کی ثقافت کا امتیازی وصف رہی۔

دوہے کے سلسلے میں آخری نکتہ یہ ہے کہ اس نے برصغیر کے دونوں ثقافتی دھاروں ہی کو خود میں نہیں سمویا بلکہ اپنی ہیئت کی تشکیل میں بھی اس دوئی کو بڑی خوبصورتی سے برقرار رکھا۔ چنانچہ دیکھئے کہ ہر دوہے کے نہ صرف دو ہم قافیہ مصرعے ہوتے ہیں (دوہا کی لفظی ترکیب بھی اس امر کی طرف ایک اشارہ ہے) بلکہ اس کا ہر مصرعہ بھی تیرہ اور گیارہ ماترؤں میں منقسم ہے اور ان دونوں حصوں کے درمیان ٹھہراؤ یا وشرام کا لمحہ بھی ابھرتا ہے مثلاً کبیر کا ایک دوہا ہے :-

لاگی لاگی سب کہیں لاگی ناہیں ایک   لاگی تو تب جانیئے پڑے کلیجے چھیک

اس دوہے میں لاگی لاگی سب کہیں' اور 'لاگی ناہیں ایک" کے درمیان وشرام موجود ہے۔ اس طرح " لاگی تو تب جانیئے" اور" پڑے کلیجے چھیک" کے درمیان بھی وشرام صاف محسوس ہوتا ہے۔ دوسری طرف غزل کا ہر شعر اپنی جگہ مکمل تو ہوتا ہے مگر قافیے اور ردیف کی ڈور میں پرویا ہوا

ساری غزل سے منسلک نظر آتا ہے۔ چنانچہ غزل کے کسی بھی شعر کو آپ غزل کا نام نہیں دے سکتے مگر دوہے کا ہر شعر اپنی جگہ ایک مکمل دوہا ہے تاہم خود اس دوہے کے اندر دوہری تقسیم موجود ہے یعنی شعر کو دو مصرعوں میں تقسیم کیا گیا ہے کہ یوں شخص کے بطن میں پیدا ہونے والی تبدیلی اس کے چہرے پر بھی رقم ہو جاتی ہے اور جیسے جیسے داخلی دنیا میں شکست و ریخت یا انسلاک و انضمام ابھرتا ہے ویسے ویسے چہرے کے خدوخال میں بھی شکستگی یا نکھار پیدا ہو جاتا ہے (آسکر وائلڈ کی پکچر آف ڈورین گرے اس کی ایک واضح مثال ہے) دوہا شاید وہ واحد صنفِ شعر ہے جس نے برصغیر کے بطون میں موجود دو نمایاں ثقافتی میلانات کو اپنی ہیئت یا فارم میں اس طور منعکس کیا ہے کہ یہ ہیئت بجائے خود ثنویت کی ایک درخشاں مثال بن گئی ہے۔ لہذا اگر یہ کہیں کہ دوہے کا کلچر اس کے خدوخال میں بھی موجود ہے تو یہ بات تعجب خیز تو ہوگی مگر غلط ہرگز نہیں۔

بیسویں صدی کے طلوع سے پہلے سرسید احمد خاں کی تحریک نے ایک ثانوی ادبی تحریک کو بھی جنم دیا جس کے ساتھ مولانا حالی، شبلی، محمد حسین آزاد، اسمٰعیل میرٹھی، نذیر احمد اور بعض دوسرے اکابرین کے نام وابستہ تھے۔ اس تحریک کو اصلاحی تحریک کا نام بھی دیا جا سکتا ہے بشرطیکہ اصلاح کو محض اخلاقیات تک محدود نہ سمجھا جائے بلکہ اس میں پیروئ مغربی کے ساتھ ساتھ سماجی انجماد کو دور کرنے کی کاوش اور اسلام کے دورِ زریں سے ہم رشتہ ہونے کے میلان کو بھی شامل کر لیا جائے۔ مراد یہ کہ سرسید کی ادبی تحریک ایک طرف مغربی علوم سے استفادہ کی تلقین کرتی تھی اور اس سلسلے میں مغرب کی جدید اصناف تک کو قبول کرنے پر مائل تھی اور دوسری طرف اسلام کے عہدِ زریں کی سادگی، محنت کوشی اور گرم جوشی کو

بیسویں صدی کی ادبی تحریکیں

بھی حرزِ جان بنانے پر زور دیتی تھی تاکہ ہندی مسلمان رسوم کی سنگلاخیت کو ترک کرکے اپنے حجرے سے باہر آئیں اور حقائق کے آگے سینہ سپر ہوں۔ گویا اس تحریک پر حقیقت پسندی کا میلان غالب اور ثقافتی بوجھ (جس کا مظہر آرائشی اسلوب تھا) سے سبک بار ہونے کی روش نمایاں تھی۔ اپنے زمانے میں اس تحریک نے مسلمانوں پر نہایت گہرے اثرات مرتب کئے اور انھیں کونوں کھدروں سے باہر نکال کر قومی سطح پر فعال اور شخصی سطح پر مستعد بنایا۔ اسی لئے اس تحریک کے تحت پیدا ہونے والے ادب میں اصلاح کا جذبہ نہایت قوی تھا۔

بیسویں صدی کے طلوع ہوتے ہی سرسید احمد خاں کی اس ادبی تحریک کو ایک ردّعمل کا سامنا کرنا پڑا۔ ہوا یہ کہ اسی دوران میں سارا ہندوستان سیاسی طور پر فعال ہو گیا۔ کانگرس اور مسلم لیگ ایسے سیاسی ادارے میدان میں اتر آئے اور انگریزوں کی غلامی سے نجات پانے کی کوششیں شروع ہو گئیں۔ یورپ میں پہلی جنگ عظیم لڑی گئی جس نے انسانی اقدار کو توڑ پھوڑ کر رکھ دیا۔ علوم کی ترقی نے انسان کے سارے تیقن کو پارہ پارہ کر دیا اور اُسے محسوس ہونے لگا کہ وہ مرکزِ کائنات نہیں بلکہ وسیع بیکراں کائنات میں ایک نہایت غیر اہم بلکہ نظر تک نہ آنے والے سیارہ کا باسی ہے۔ مزید برآں اس کے ہاں یہ خیال بھی راسخ ہونے لگا کہ وہ "نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں" ایسی کیفیت کی زد پر ہے۔

قدرتی بات ہے کہ اس احساس نے اس کے تیقن اور خود اعتمادی کو سخت دھچکا پہنچایا اور اُسے محسوس ہونے لگا کہ ماحول کے ساتھ اس کا رشتہ ٹوٹ پھوٹ گیا ہے۔ جب وہ بنیاد ہی لرزہ براندام ہو جس پر معاشرے کی عمارت کھڑی ہے تو انسان قدرتی طور پر متخیلہ کو بروئے کار لاتا ہے تاکہ ایک بہتر اور خوب تر جہان کا نظارہ کر سکے۔ ایک ایسا جہان جو پرانے جہان کے اسقام سے پاک ہو لہٰذا ایک خیالی جنت یا یوٹوپیا کا تصور جنم لیتا ہے۔ بیسویں صدی کے اس ابتدائی دور میں اردو ادب میں رومانی تحریک نے جنم لیا جو ایک طرف تو سرسید کی تحریک کا ردعمل تھی اور دوسری طرف ایک نئے جہان کی دریافت پر مائل تھی۔ سجاد حیدر یلدرم۔ نیاز فتحپوری اور بعض دوسرے لکھنے والے اس رومانی تحریک ہی کے نمائندے تھے۔ ان سب کے ہاں اسلوب آرائشی مگر متخیلہ طاقت ور اور ایک جہانِ نو کی تلاش کا جذبہ صادق ہے۔ یہ سب اپنے ماحول سے برگشتہ اور ایک نئے ماحول کو وجود میں لانے کے آرزو مند تھے۔ تاہم بنیادی طور پر وہ سب خواب کار تھے یعنی جاگرت کے خوابوں کے باسی تھے اور حقیقت کی دنیا سے آنکھیں چرا کر تخیل کی دھند

میں سے آنے والے زمانے کو دیکھنے اور ایک ان سنی اجنبی چاپ کو سننے پر مائل تھے۔ ویسے بھی اس دور کا ہندوستان سیاسی سطح پر بیدار ہو رہا تھا اور سیاسی بیداری کے تحت عوام میں جذباتی ردِ عمل پیدا ہونے لگا تھا۔ پرسکون ماحول میں فرد کوئی قدم اٹھانے سے پہلے نتائج و عواقب کے بارے میں سوچ لیتا ہے لیکن جذباتی فشار کی حالت میں وہ انتہا پسندی کا مظاہرہ کرنے لگتا ہے یہی کچھ اردو ادب کے اس رومانی تحریک کے علم برداروں نے کیا کہ حقیقت پسندی کے رجحان کو ترک کرکے ایک خواب ناک ماحول سے خود کو ہم رشتہ کر لیا اور انتہا پسندی کا مظاہرہ کرتے ہوئے ایک ایسے جہان کے باسی بن گئے جو ابھی معرض وجود ہی میں نہیں آیا تھا۔

لیکن اقبال نے فرد کو "احمقوں کی جنت" سے باہر نکالا اور اسے ایک ایسے نئے فکری اسلوب سے آشنا کیا جو نہ تو مغربی افکار کی خوشہ چینی کا عمل تھا نہ "پدرم سلطان بود" کی کیفیت سے سرشار تھا اور نہ جس کی اساس ایک خیالی دنیا ہی پر استوار تھی۔ لہٰذا اردو ادب کی تحریکوں میں "اقبال کی تحریک"، کو بطور خاص بڑی اہمیت حاصل ہے کہ یہ تحریک مزاجاً سرسید کی تحریک سے اثرات قبول کرنے کے باوصف اس سے بھی مختلف تھی اور رومانی تحریک سے بھی۔ بے شک اقبال کے افکار میں نطشے کے فوق البشر کا تصوّر اور برگساں کے Elan vital کا نظریہ ایک زیریں لہر کے طور پر شامل ہو گیا تھا لیکن جہاں تک مغربی تہذیب کا تعلق ہے، اقبال اس سے ہرگز مرعوب نہ ہوئے تھے جیسے کہ سرسید اور مولانا حالی ہو گئے تھے اس کی وجہ غالباً یہ تھی کہ سرسید نے مغربی تہذیب کو ایک بالکل سرسری نگاہ سے دیکھا تھا اور حالی نے سرسید کی نگاہوں سے اس کی ایک جھلک پائی تھی۔ مگر اقبال کی طرح ان لوگوں نے نہایت قریب سے مغربی تہذیب کی عمارت کو لرزتے اور ٹوٹتے ہوئے نہیں دیکھا تھا۔ اس نظارے نے اقبال کے ہاں خود اعتمادی پیدا کی اور وہ مغرب کی عام روش سے ہٹ کر اپنے لئے ایک نئی راہ تراشنے پر مائل ہوئے۔ اس نئے فکری اسلوب میں اقبال نے اولاً سخت کوشی کی ضرورت پر زور دیا۔ ثانیاً مسلمانوں کے دور زرّیں سے وہ مثالیں فراہم کیں جو اس سخت کوشی کی اصل ماہیت کو بیان کرنے کے لئے بہت مفید تھیں، ثالثاً انھوں نے لہجے کی انفعالیت ترک کرکے ایک بلند آہنگ اور گمبھیر لہجہ اختیار کیا۔ رابعاً اسالیب بیان میں ایک طرح نو کا اہتمام اس طور کیا کہ پٹی ہوئی اور پامال لفظی تراکیب، بندشیں، استعارے اور تشبیہیں از خود متروک ہو گئیں اور ان کی جگہ نقط کو ایک نئے تخلیقی رنگ میں استعمال کرنے کا رویہ پیدا ہو گیا۔ خامساً اقبال نے اردو ادب کو طوائف

کے کوٹھے اور دربار کی گھٹی ہوئی اور متعفن فضا سے نجات دلاکر اس میں ایک انوکھی فکری گہرائی سمودی نیز ادب کے دامن کو اس قدر وسیع کردیا کہ اس میں متعدد علوم سے اخذ کردہ افکار ایک فطری انداز میں جذب ہوتے چلے گئے۔ گویا ایک فکری پھیلاؤ اقبال کی تحریک کا سب سے بڑا ثمر تھا اور دراصل اسی ایک عنصر نے اقبال کے بعد ابھرنے والی تحریکوں کو متعدد سمتوں سے متاثر کیا اور آج تک کررہا ہے۔

ویسے یہ بات بھی دلچسپی سے خالی نہیں کہ اقبال کے بعد اردو ادب دراصل ایک بڑے ادبی طوفان سے آشنا ہوا ہے جس کا نام "جدیدیت کی تحریک" ہے۔ مگر خود جدیدیت کی تحریک وقت کے ساتھ ساتھ متعدد ثانوی تحریکوں میں منقسم ہوتی چلی گئی ہے۔ مثلاً ترقی پسندی کی تحریک، ارضی ثقافتی تحریک، نو ترقی پسندی کی تحریک وغیرہ۔ اس سے قبل کہ ان مختلف ثانوی تحریکوں کا ذکر کیا جائے، جدیدیت کے خدوخال کو نمایاں کرنا ضروری ہے۔

(جدیدیت کا زمانہ دراصل ایک خلا کا دور ہوتا ہے یعنی اس میں اقدار و آداب کی سابقہ روایت کے خاتمے کے بعد کوئی نئی روایت ابھی پوری طرح متشکل ہوکر سامنے آنے سے گریزاں ہوتی ہے جب فنونِ لطیفہ اس "ہونے اور نہ ہونے" کی فضا کی عکاسی کرنے لگیں اور ملارمے کے الفاظ میں اشیا کو نام مہیا کرنے کے بجائے ان کے امکانات کو اجاگر کرنے لگیں تو وہ جدیدیت کی اصل روح سے ہم آہنگ ہوجاتے ہیں۔ معانی کی پختہ سرحدوں کی عکاسی ہر دور کے ادب کا مقدر ہے لیکن جب کسی زمانے میں معانی کی یہ سرحدیں ٹوٹتی ہیں اور امکانات کا ایک جہان ہوش ربا طلوع ہوجاتا ہے تو قدیم ادبی مسالک اس کا احاطہ کرنے میں ناکام ہوجاتے ہیں ایسے میں جدیدیت کی تحریک ہی اپنی رفیق قوتِ تخلیق سے چیلنج کا مقابلہ کرنے کے لئے میدان میں اترتی ہے۔ یہی جدیدیت کا مسلک اور یہی اس کا مزاج ہے۔

جدیدیت ہر اس زمانے میں جنم لیتی ہے جو علمی انکشافات کے اعتبار سے انقلاب آفریں مگر رسوم و روایات کی سنگلاخیت کے باعث رجعت پسند ہوتا ہے۔ بات نفسیاتی نوعیت کی ہے جب علم کا دائرہ وسیع ہوتا ہے اور نظر کے سامنے نئے افق نمودار ہوتے ہیں تو قدرتی طور پر سارا قدیم اسلوبِ حیات مشکوک دکھائی دینے لگتا ہے۔ مگر انسان اپنے ماضی کی نفی کرنے پر مشکل ہی سے رضامند ہوتا ہے اور اس لئے قدیم سے وابستہ رہنے کی کوشش کرتا ہے۔ یوں اس کی زندگی ایک عجیب سی منافقت کی زد میں آجاتی ہے۔ ذہنی طور پر وہ نئے زمانے کے ساتھ ہوتا ہے اور جذباتی طور

پرانے زمانے کے ساتھ تاریخ انسانی میں یہ ایک نہایت نازک اور کربناک دور ہے جسے فن کے ذریعے ہی عبور کرنا ممکن ہے۔ ایسے دور میں فن کاروں کا ایک پورا گروہ پیدا ہو جاتا ہے جو انسان کے جذبے اور فہم میں پیدا شدہ خلیج کو پاٹنے کے لئے تخلیقی اپج اور اجتہاد سے کام لیتا ہے۔ اس طور کہ انسان کو ایک نیا وژن، ایک نیا سماجی شعور اور ایک تازہ تہذیبی رفعت حاصل ہو جاتی ہے اور وہ اعادے اور تکرار کی مشینی فضا سے باہر آکر تخلیقی سطح پر سانس لینے لگتا ہے۔ کسی بھی دور میں فن کاروں کی یہ اجتماعی کاوش جو اجتہاد سے عبارت اور تخلیقی کرب سے مملو ہوتی ہے، جدیدیت کی تحریک کا نام پاتی ہے۔ واضح رہے کہ جذباتی مراجعت اور ذہنی پیش قدمی میں جس قدر بعد ہوگا، جدیدیت کی تحریک بھی اسی نسبت سے ہمہ گیر اور توانا ہوگی تاکہ جذبے اور فہم میں ہم آہنگی پیدا کر کے انسان کو دوبارہ صحت مند اور تخلیقی طور پر فعال بنا سکے۔ تاہم اس بات کو نظر انداز نہیں کرنا چاہئے کہ خود جدیدیت کی تحریک متعدد ثانوی تحریکوں میں منقسم ہوئی ہے اور ان میں سے ہر تحریک اپنے مخصوص فکری یا سماجی تناظر سے وابستہ ہو کر ایک بالکل مختلف رنگ و روپ میں سامنے آگئی ہے۔ یوں کہ اب اس کا اقبال تک کی تحریک سے بظاہر کوئی تعلق نظر نہیں آتا۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ اقبال کی تحریک نے اردو ادب کے دھارے کا رخ موڑ دیا تھا اور اقبال کے بعد ابھرنے والے فکری رجحانات اس نئی سمت ہی میں رواں دواں ہیں جن کی نشان دہی اقبال نے کی تھی گو انھوں نے اپنی اپنی گزرگاہ سے اتنے گہرے اثرات قبول کئے ہیں کہ اب ان میں سے ہر ایک اپنی جگہ ایک منفرد حیثیت رکھتا ہے اور جہاں اسے قبولِ عام کی سند حاصل ہوئی ہے اور اس کے علم برداروں میں اضافہ ہوا ہے تو وہ ایک باقاعدہ ادبی تحریک میں متشکل ہو کر سامنے آگیا ہے۔

ان تحریکوں میں سے ارضی ثقافتی تحریک کا ذکر سب سے پہلے ہونا چاہئے۔

اردو ادب میں ارضی ثقافتی تحریک کا آغاز تو اسی وقت ہو گیا تھا جب علامہ اقبال نے "ہمالہ" ایسی نظمیں تخلیق کرنا شروع کیں اور "گردشِ ایام" کو پیچھے کی طرف دوڑنے کا مشورہ دیا۔ یہ گویا اپنی ثقافتی جڑوں کی تلاش کی ایک کاوش تھی۔ مگر اقبال نے بہت جلد اس رویے کو عبور کیا اور کسی ایک خطے سے وابستہ رہنے کے بجائے پہلے سارے کرۂ ارض اور اس کے بعد پوری کائنات سے وابستہ ہو گئے۔ مگر اقبال نے ارضی ثقافتی تحریک کے لئے جو زمین ہموار کی تھی وہ ان کے بعد اس تحریک کے بہت کام آئی۔ ویسے بھی انگریز کی محکومی کے خلاف جو سیاسی

تحریک شروع ہوئی تھی۔ اس کی بنیاد وطن دوستی بلکہ ارض پرستی پر استوار تھی۔ انگریز نے برصغیر کو غلام بنا رکھا تھا۔ اور یہاں کی "مقدس دھرتی" کو اپنے غلیظ قدموں تلے روند رہا تھا اور برصغیر کے باشندوں کے ہاں ردِعمل کے طور پر دھرتی اور اس کے ماضی سے ایک شدید وابستگی پیدا ہوگئی تھی۔ یہی "وابستگی" انگریزی حکومت کے خلاف برصغیر کے باسیوں کا سب سے مؤثر خفیہ ہتھیار تھا اور بالآخر اس خفیہ ہتھیار کے آگے انگریز کے سارے آلاتِ حرب عاجز ہو کر رہ گئے۔ مگر یہ "وابستگی" محض دھرتی سے وابستگی نہ تھی۔ دھرتی کے سارے ثقافتی سرمائے، اس کی تاریخ، بلکہ اس کے پورے ماضی سے لگاؤ کی ایک صورت بھی تھی۔ برصغیر کے باشندوں کو سیاسی سطح پر ہی نہیں، تہذیبی سطح پر بھی انگریز نے نیچا دکھایا تھا۔ مثلاً سیاسی سطح پر تو انھیں غلام بنا لیا تھا مگر اپنی تہذیبی برتری کی دھاک بٹھا کر ان کے ہاں ایک ایسا پورا طبقہ بھی پیدا کر دیا تھا جو دیسی تہذیب کو فرسودہ اور بے کار سمجھنے لگا تھا برصغیر کی تہذیب اور ثقافت کے لیے یہ ایک بہت بڑا خطرہ تھا اور اس لئے اگر یہاں کے باسیوں کے ہاں دھرتی کے ماضی میں غواصی کرنے اور اپنی تہذیبی جڑوں سے قوت اخذ کرنے کا رجحان پیدا ہوا تو یہ ایک بالکل قدرتی امر تھا۔ اردو ادب نے اہلِ ہند کے اس ارضی ثقافتی رجحان کی پوری طرح عکاسی کی اور لکھنے والوں کا ایک ایسا طبقہ پیدا کر دیا جو مغربی تہذیب اور تمدن کے گُن گانے کے بجائے (جیسا کہ حالی کے زمانے میں عام تھا) اب اپنی تہذیب اور اس کے ماضی پر فخر کرنے لگا۔ میراجی اس ارضی ثقافتی تہذیب کا اولین نمائندہ تھا۔ جس نے افکار کی حد تک ہی نہیں، اپنے حلیے اور رویّے کی حد تک بھی خود کو مغربی تہذیب سے منقطع کر کے برصغیر کے ماضی سے وابستہ کر لیا اور ادب میں ایک ایسی روش کو جنم دیا جو غیر ملکی تہذیب اور اس کے مظاہر سے قطع تعلق کر کے اپنی دھرتی کی بو باس سے ایک تازہ رشتہ استوار کرنے پر بضد تھی مثلاً جدید تر غزل کو لیجیے جو ہر چند میراجی کے بہت بعد وجود میں آئی لیکن جس نے میراجی کے ارض پرستی کے رجحان سے واضح اثرات قبول کئے۔

ارض سے یہ لگاؤ اردو غزل تک ہی محدود نہیں بلکہ جملہ اصنافِ ادب میں جذب ہوتا چلا گیا ہے مگر جہاں تک اس تحریک کی فکری جہت سے تعلق ہے اس کا آغاز دراصل ادیبوں کے اس گروہ سے ہوتا ہے جسے بعض لوگوں نے طنزاً "سرگودھا سکول" کا نام دیا ہے۔ اس گروہ نے واضح انداز میں وطن دوستی کے مسلک کو اختیار کیا ہے اور ارض کے حوالے سے انسان کے اجتماعی لاشعور کو تخلیق کا منبع قرار دے کر تخلیقی عمل کا ایک نیا تجزیہ پیش کر دیا ہے وہ لوگ جو اپنے خاص مقاصد

پر ارضِ وطن کو قربان کرنے کے حق میں تھے، اس رجحان سے ہمیشہ ہی ناخوش رہے مگر وہ لوگ جو خاک کے ہر ذرّے کو اپنے لئے دیوتا قرار دیتے تھے اس ارضی ثقافتی میلان کو حرزِ جاں بنائے رہے ۔۔۔ اس اعتماد اور تیقن کے ساتھ کہ ادب کے سوتے ارض ہی سے پھوٹتے ہیں اور قوم کی پوری ثقافتی تاریخ کے جوہر کو پیش کر دیتے ہیں لہٰذا تہذیبی اور ثقافتی جڑوں سے بے اعتنائی کا نتیجہ ہوا میں معلق ہو جانے کے سوا اور کچھ نہیں نکلتا۔

ارضی ثقافتی تحریک سے صرف میراجی ہی وابستہ نہ تھے۔ ان کے علاوہ متعدد دوسرے شعرا کے ہاں ارض اور اس کے مظاہر سے لگاؤ کی کوئی نہ کوئی صورت ضرور ابھری ہے۔ افسانہ نگاروں کے ہاں بھی زمینی عناصر سے لگاؤ کی جھلک صاف دکھائی دیتی ہے اس سلسلے میں اردو انشائیہ نے بالخصوص ایک ایسے فکری رویے کو فروغ دیا جو مزاجاً ارضی اور اس اعتبار سے قطعاً منفرد اور یکتا ہے۔ دراصل انشائیے نے ماورائی اور نظریاتی بام سے نیچے اتر کر زمین کے لس کو خود میں سمویا ہے اور فرد کے اس لمحۂ تنہائی کو اجاگر کیا ہے جس میں وہ اپنی پوری ثقافت کا احاطہ کر لیتا ہے۔

جدیدیت کی بڑی تحریک سے پھوٹنے والی دوسری ثانوی تحریک کا نام "ترقی پسند تحریک" تھا ادب میں ارضی ثقافتی تحریک اور ترقی پسند تحریک میں قدرِ مشترک "ارضی" تھی۔ مگر ان میں سے ہر ایک نے ارض کے حوالے سے اپنے مخصوص مزاج ہی کا مظاہرہ کیا تھا۔ مثلاً ارضی ثقافتی رجحان کے پیشِ نظر یہ مقصد تھا کہ اپنے ثقافتی سرمائے کی تلاش کرنے کا منتہا ایک روحانی تشکیلِ نو تھا اور اس لئے اس تحریک کی بنت میں روحانی اقدار کے دھاگے واضح طور پر استعمال ہوئے تھے۔ جب کہ اس کے مقابلے میں ترقی پسند تحریک ایک خالصتاً مادی تحریک تھی جس کا مقصد روحانی بالیدگی کا حصول نہیں بلکہ معاشی انصاف کے لئے زمین ہموار کرنا تھا۔ اس مقصد کے لئے ترقی پسند تحریک ان تمام فرسودہ اور رجعت پسند عناصر کے استحصال پر بضد تھی جو ایک ترقی پسند معاشرے کی تشکیل میں مزاحم ہوتے ہیں اور استحصال کی فضا کو قائم رکھنے کے لئے اپنا سارا زور صرف کر دیتے ہیں۔ ترقی پسند تحریک کا اصل مقصد سماجی انجماد کو توڑ کر فرد کو صدیوں پرانے اور ظالم استحصالی نظام سے نجات دلانا تھا تاکہ وہ ایک آزاد اور باعزت شہری کی طرح بسر اوقات کر سکے۔ یوں دیکھئے تو ترقی پسند تحریک بنیادی طور پر ایک اخلاقی تحریک بھی تھی۔ مگر اس کا اخلاقی نظام کسی خاص مذہبی نظام کے حوالے سے نہیں بلکہ عمومی انسانی اقدار کے

حوالے سے مرتب ہوا تھا۔ اصولی طور پر اس تحریک کا تعلق سیاست اور معیشت ہی کے ساتھ قائم ہونا چاہیئے تھا کیونکہ جس میدان میں یہ تحریک سرگرم رہنا چاہتی تھی وہ اس عقبی دیار سے خاصا دور تھا جہاں ہونے اور نہ ہونے کی کیفیت سدا مسلط رہتی ہے اور جہاں سے تخلیقی ادب کے سوتے پھوٹتے ہیں۔ مگر چونکہ اس تحریک کے نام لیوا اپنے مقاصد کے حصول کے لئے ہر موثر حربے کو استعمال کرنا چاہتے تھے اور چونکہ ادب معاشرے کو بدلنے میں ایک اہم کردار ادا کرتا ہے۔ لہٰذا انھوں نے اپنی تحریک میں اس بات کو بطور خاص شامل کر لیا کہ ادب کو معاشی مساوات کے حصول کے لئے استعمال کیا جائے۔ اس کا نقصان یہ ہوا کہ وہ لوگ جو ذریعے کو "مقصد" کے تابع کرنے کے حق میں تھے، ادبی تخلیق کے بجائے صرف پمفلٹ لکھنے کی حد تک ہی کامیاب ہو سکے دوسری طرف وہ ترقی پسند ادبا جنھوں نے صرف زبانی کلامی ادب کو ایک خاص مقصد کے تابع کیا تھا مگر تخلیقی لمحات میں قطعاً غیر شعوری طور پر ایک آزاد تخلیقی فضا میں آ جاتے تھے، یقیناً اچھا ادب تخلیق کرنے میں کامیاب ہوئے۔ اس اعتبار سے دیکھئے تو تخلیق کار، تخلیقی عمل سے گزرنے کے دوران میں نہ ترقی پسند ہوتا ہے نہ رجعت پسند، نہ ہندو نہ مسلمان، نہ سرمایہ دار نہ مزدور۔ بلکہ صرف تخلیق کار ہوتا ہے اور تخلیقی رَو کے سحر میں پوری طرح مقید ہونے کے باعث ان جملہ سیاسی، معاشی یا مذہبی مقاصد کو فراموش کر چکا ہوتا ہے جو اس کی عام زندگی پر مسلط ہو کر اُسے دائیں یا بائیں جانب سے سپرد کر دیتے ہیں لہٰذا ترقی پسند تحریک نے جب شعوری طور پر ادبا کو ایک خاص سیاسی مسلک اختیار کرنے اور پھر اسی مسلک کے مطابق ادب تخلیق کرنے کی تلقین کی تو اس سے ادب کو نقصان پہنچا تاہم وہ ترقی پسند ادبا جنھوں نے ترقی پسندی کے مسلک کو اسی حد تک اختیار کیا تھا جس حد تک مذہب یا پیشہ یا سیاسی پارٹی کو اختیار کیا جاتا ہے۔ مگر جو تخلیقی لمحے میں "آزاد" ہو گئے تھے یقیناً اچھا ادب تخلیق کرنے میں کامیاب ہوئے۔ فیض، کرشن چندر اور متعدد دوسرے ترقی پسند ادبا کی بعض تخلیقات کو اس سلسلے میں پیش کیا جا سکتا ہے۔

جدیدیت کی بڑی تحریک سے پھوٹنے والی تیسرے ثانوی رجحان کو "نو ترقی پسند تحریک" کا نام ملنا چاہیئے۔ اس تحریک کو برہم نوجوانوں کی تحریک کا نام بھی دیا گیا ہے۔ وجہ یہ کہ ۱۹۶۰ء کے لگ بھگ نوجوان ادبا کا ایک پورا طبقہ پیدا ہو گیا تھا جو ہر شے سے ناراض تھا۔ مذہب، معاشرتی اقدار، زبان کا مروجہ اسلوب حتیٰ کہ زندگی کا طے شدہ پیرایہ تک اسے ناپسند تھا۔

صاف نظر آتا تھا کہ یہ طبقہ یورپ کی اس تحریک سے متاثر تھا جسے "موجودیت کی تحریک" کا نام ملا ہے۔ موجودیت کا فلسفہ چند اساسی اور بنیادی نظریات پر استوار تھا مثلاً ایک یہ کہ جوہر کے مقابلے میں موجود کو اولیت کا درجہ حاصل ہے۔ دوسرا یہ کہ زندگی بے معنویت سے عبارت ہے (اس سلسلے میں سسی فس کی اسطور پیش کی گئی کہ انسان کے جملہ اقدامات قطعاً بے معنی ہیں) تیسرا خوف، مایوسی، متلی کی کیفیت ایسے نفسیاتی مظاہر کے وجود کا احساس۔ چوتھا فرد کی دروں بینی میں دلچسپی پانچواں "انتخاب" کی ضرورت، چھٹا مابعدالطبیعاتی نظام کی نفی۔ ساتواں (سارتر کے حوالے سے) مکمل وابستگی کا نظریہ وغیرہ اردو ادب کے ناراض نوجوانوں نے اپنی پہلی یلغار میں "مکمل وابستگی" کے نظریے کو پس منظر میں رکھا۔ مگر موجودیت کے باقی نظریات کا کھلم کھلا پرچار کرنے لگے۔ البتہ انھوں نے ایک جدت یہ کی کہ ان نظریات میں وٹ گن اسٹائن کی علامتی اشاری زبان SIGN-LANGUAGE کے تصور کو شامل کر لیا چونکہ ترقی پسندوں نے وٹ گن اسٹائن کو ایک بورژوا مفکر قرار دیا ہے اور خود موجودیت کے فلسفے کو بھی بورژوائی رنگ کا مظہر متصور کیا ہے۔ لہٰذا ناراض نوجوانوں کی اس تحریک پر اول اول غیر ترقی پسند تحریک کا گمان ہوتا تھا۔ مگر کچھ زیادہ عرصہ نہ گزرا تھا کہ اس تحریک کے نام لیواؤں نے بے معنویت کے احساس کو بورژوائی نظام کی پیداوار قرار دیا اور موجودیت کی تحریک سے سارتر کے "مکمل وابستگی" کے تصور کو کاٹ کر الگ کر لیا اور ان دونوں نظریوں کو اساس بنا کر ترقی پسندی کا ایک نیا ایڈیشن شائع کر دیا۔ مگر اب یہ ترقی پسند تحریک نہیں بلکہ نو ترقی پسند تحریک کہلائی تاہم چونکہ دونوں میں قدر مشترک نیز مقصد اور طریق کار ایک ہی تھا۔ لہٰذا سطح پر آنے کے بعد نو ترقی پسند تحریک کچھ زیادہ دیر تک اپنی انفرادیت کو قائم نہ رکھ سکی اور ترقی پسند تحریک میں ضم ہو گئی۔ ویسے بھی اب اس تحریک کے نام لیوا "نوجوان" نہیں رہے بلکہ بعض تو بوڑھوں میں شمار ہونے لگے ہیں۔ لہٰذا جذباتیت کے منہا ہو جانے کے بعد اس تحریک کا شور قریب قریب ختم ہو گیا ہے۔ مگر اس تحریک نے اردو زبان اور ادب کو جو نقصان پہنچانا تھا "بطریق احسن" پہنچا دیا ہے۔ آج اگر نوجوان "نثری نظم" کے سلسلے میں جذباتی ہو گئے ہیں یا ادبی اقدار تک کو شک و شبہ کی نظروں سے دیکھتے ہیں یا زبان کی شکست و ریخت کو اپنا مسلک بنائے پھرتے ہیں تو یہ سب کچھ اس تحریک ہی کا منفی اثر ہے۔

پاکستان کے عصری ادب کے حوالے سے اُردو نثر کا جائزہ لیتے ہوئے میں صرف دو ایسے بنیادی رجحانات کا ذکر کروں گا جو کہ ہر چند کہ بادی النظر میں متضاد اور ایک دوسرے سے منحرف ہیں مگر بباطن ایک سی معاشرتی فضا کی پیداوار ہونے کے باعث متعدد سطحوں پر باہم مربوط اور منسلک بھی ہیں۔ ان میں سے پہلے رجحان کو لامسہ کے تحت شمار کر لیجئے اور دوسرے کو باصرہ کے تحت! مقدم الذکر کی کارکردگی یہ ہے کہ اس نے ارضِ وطن اور اس کے کرداروں، نیز وطن کے مسائل اور اس کے مادی تناظر سے خود کو منسلک کیا ہے اور مؤخر الذکر نے خارجی صورتِ حال کے عقب میں جھانک کر دیکھنے کی سعی کی ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ ایک طرف تو موجود کو مَس کرنے کا رویہ پروان چڑھا ہے جس نے اردو نثر پر پاکستانیت کی چھاپ ثبت کر دی ہے اور دوسری طرف ایک علامتی، تمثیلی یا تصوراتی انداز نے نو عرفت

پاکستان کا عصری ادب — اُردو نثر!

سیاحت قلب کے لئے راستہ ہموار کردیا ہے بلکہ تخلیق کار کو ارض کی کشش ثقل کو عبور کر کے ایک روحانی نشاۃ الثانیہ کو وجود میں لانے کی سعادت بھی عطا کر دی ہے۔ مگر اصلاً یہ رجحان بھی ارض وطن ہی سے متعلق ہے کہ اس نے پاکستان کی روحانی بنیادوں تک رسائی حاصل کی ہے۔

موجود کو مس کرنے کے رجحان کے متعدد محرکات ہیں مگر بنیادی محرک اجتماعی سطح کی اس نقل مکانی کو قرار دینا چاہیئے جو برصغیر کی تقسیم کے باعث نمودار ہوئی اور جس کے نتیجے میں لاکھوں افراد بے گھر ہوگئے۔ ہر شخص اپنے "مورثِ اعلیٰ" یعنی درخت کی طرح زمین کے کسی نہ کسی قطعے سے جڑا ہوتا ہے لیکن جب وہ اس قطعے سے قطع تعلق کرتا ہے تو فضا اور ماحول کی طرف اس کے رویہ میں ایک بنیادی تبدیلی آجاتی ہے۔ اپنے مرزبوم سے منسلک ہو کر انسان عافیت کی فضا میں نیم غنودگی کے سے عالم میں ہوتا ہے اور اس لئے اپنے اردگرد کی فضا اور ماحول کے وجود کا شعور رکھنے کے باوجود اس سے متصادم نہیں ہوتا۔ گویا وہ ایک پرزے کی طرح مشین کے اندر ایک مناسب مقام پر فٹ ہوتا ہے۔ لیکن اگر کسی وجہ سے اُسے اپنے مرزبوم سے منقطع ہونا پڑے یا اس کے معاشرے کے ٹھہرے ہوئے تالاب میں باہر سے کوئی شے آگرے تو اس کی نیم غنودگی کا عالم ٹوٹ جاتا ہے اور وہ ایک نئی صورت حال میں اشیاء، مظاہر اور کرداروں کو نہایت قریب سے "محسوس" کرنے لگتا ہے۔ برصغیر کی تقسیم نے لاکھوں افراد کو گویا ایک تہذیبی اور معاشرتی نیند سے جھنجھوڑ کر بیدار کیا اور وہ اپنے ماحول کو یوں دیکھنے لگے جیسے اسے پہلی بار دیکھ رہے ہوں۔ پاکستان میں اس صورتِ حال نے اردو ادب پر گہرے اثرات مرتسم کئے۔ مثلاً یہ کہ پہلی بار ارضِ پاکستان کو قریب سے "محسوس" کرنے کا میلان ابھرا جس کے نتیجے میں قریبی اشیا اور مظاہر ـــــ درخت، پرندے، پتھر، پہاڑ، دریا نیز زمین اور اس کے اثمار، موسم اور اس کی چیرہ دستیاں ـــــ یہ سب انسانی تجربے کے دائرے میں سمٹ آئے۔ اردو افسانے نے بالخصوص "موجود کو مس کرنے کے اس رجحان کا مظاہرہ کیا اور یہ مظاہرہ کردار نگاری کے رجحان پر منتج ہوا۔ افسانے میں کردار نگاری کا یہ رجحان محض افسانہ نگار کی صوابدید کا نتیجہ نہیں تھا یعنی یہ نہیں تھا کہ تقسیم سے قبل تو افسانہ نگار نے ایک خاص قسم کے افسانے لکھے اور تقسیم کے بعد ایک صبح اس نے فیصلہ کر لیا کہ آئندہ وہ صرف کردار کے افسانے لکھے گا۔ ادب کی تخلیق اس قسم کے شعوری اقدامات کے تابع نہیں ہوتی۔ فی الاصل کردار نگاری کے اس بھرپور رجحان کے پس پشت بعض سماجی کروٹوں اور بحرانی کیفیتوں کا وجود صاف نظر آتا ہے اور افسانہ نگار نے محض غیر شعوری طور پر افسانے کے اس عنصر پر توجہ مبذول کی ہے جو ان بحرانی کیفیات کے باعث ابھر کر نمایاں ہو گیا تھا۔ چنانچہ اردو افسانے میں کردار نگاری کے اس رجحان کی چند وجوہ بالکل واضح ہیں۔ مثلاً ایک تو یہ کہ تقسیم کے باعث

لاکھوں افراد نے نقل مکانی کی اور سارا معاشرہ ایک بحران میں سے گزرا جس کے باعث فرد کی پرسکون زندگی میں ہلچل پیدا ہوئی اور اسے ایک ایسے ماحول کو چھوڑ کر جہاں وہ صدیوں سے گزر اوقات کر رہا تھا (اور جہاں ایک طویل تصادم اور آمیزش نے اس کے کردار کے بہت سے ابھرے ہوئے پہلوؤں کو ہموار کر کے اسے محض ایک مثالی نمونہ (TYPE) کا درجہ عطا کر دیا تھا) ایک بالکل نئے ماحول میں از سر نو جہد للبقاء کے دور سے گزرنا پڑا اور اس اجنبی ماحول سے تصادم کے باعث اس کی شخصیت کے بہت سے پہلو ابھر کر نمایاں ہو گئے۔

یہ بالکل ایسے ہی تھا جیسے کوئی شخص کسی گلی میں آ کر رہے اور ایک طویل مدت کی کشمکش کے بعد محلہ والوں سے ذہنی سمجھوتہ کرنے میں کامیاب ہو جائے اور پھر اُسے یکلخت یہ گلی چھوڑ کر کسی اور محلہ میں جا کر رہنا پڑے تو ایسی صورت میں اُسے نئے محلہ کے باشندوں سے ذہنی سمجھوتہ کرنے سے قبل ایک بار پھر تصادم اور کشمکش کے جملہ مراحل سے گزرنا ہوگا۔ اس تصادم کی لپیٹ میں محلہ والے بھی آ جائیں گے اور سارا ماحول ایک میدانِ کارزار کی صورت اختیار کر جائے گا۔ تصادم کے باعث افراد کی پرسکون اور میکانکی زندگی پر کاری ضرب لگے گی اور کردار ابھرتے چلے آئیں گے۔ تقسیم کے واقعہ نے فرد کو بالکل اسی طرح کردار میں تبدیل کیا اور زندگی میں وہ حرکت اور ڈرامائی کیفیت پیدا کی جسے افسانہ نگار نے اپنا موضوع بنایا۔

دوسری وجہ یہ ہے کہ تقسیم ملک نے دیواریں اور حد بندیاں قائم کیں اور لکیر کے دونوں جانب ماحول سمٹ کر رہ گیا۔ شہروں کی آبادی میں یکلخت اضافہ ہوا اور "جائے کم است و مردماں بسیار" کے تحت تصادم اور آویزش زیادہ ہو گئی۔ جس طرح کوئی شخص چھت سے اتر کر کمرے میں آ جائے تو اس کی نظر اونچی اونچی دیواروں کو پار نہیں کر سکتی اور اس لئے دور کے بجائے قریب کی اشیاء پر مرتکز ہو جاتی ہے بعینہ جب تقسیم کے باعث دیواریں قائم ہوئیں اور ماحول سمٹا تو لامحالہ افسانہ نگار نے معاشرے کے وسیع مدوجزر کے بجائے قریبی ماحول پر ایک نظر ڈالی اور یوں اسے وہ لاتعداد کردار دکھائی دیے جو اسے پہلے نظر نہ آتے تھے بہرحال وجوہ چاہے کچھ بھی کیوں نہ ہوں تقسیم کے بعد کے اردو افسانے میں کردار نگاری کے ایک بھرپور رجحان کی نفی ممکن نہیں اور یہی اصل بات ہے!

۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کے بعد برصغیر کے مسلمان خود کو اکھڑا ہوئے محسوس کرنے لگے تھے۔ انھیں یوں لگتا تھا جیسے زمین میں ان کی جڑیں نہیں ہیں۔ بعد ازاں اس احساس نے سیاسی سطح پر اُس علامتی نقل مکانی کی صورت اختیار کی جو تحریکِ خلافت میں متشکل ہو کر سامنے آئی اور شعری سطح پر یہی احساس "گھر میرا نہ دلی نہ صفاہاں نہ سمرقند" ایسے مصرعوں میں اجاگر ہوا مگر جب پہلی جنگِ آزادی کے پورے نوّے برس بعد پاکستان وجود میں آیا تو ہندی مسلمانوں نے شاید پہلی بار خود کو زمین سے

پوری طرح جڑا ہوا محسوس کیا۔ لہذا نہ صرف ہمارے ادب میں ارض پاکستان کو محبوس کرنے کا میلان ابھرا بلکہ اس بات کی ضرورت بھی لاحق ہوئی کہ اپنی ثقافتی جڑوں کی تلاش کی جائے چنانچہ پاکستان میں تخلیق ہونے والے اردو ادب کی فکری سطح بالخصوص تنقیدی جڑوں کی تلاش کا مسئلہ ایک غالب رجحان کی صورت اختیار کر گیا اس سلسلے میں متعدد مکاتب فکر وجود میں آگئے۔ بے شک بعض مفکرین ثقافت کی افقی (HORIZONTAL) سطح تک محدود رہے مگر اکثر مفکرین نے اس کی عمودی (VERTICAL) سطح کا بغور جائزہ لیا۔ ثقافت کی عمودی سطح سے آشنائی کا مطلب یہ تھا کہ اسے مکان کے بجائے زمان کے بُعد میں رکھ کر دیکھا جائے اور یہ معلوم کرنے کی کوشش کی جائے کہ پاکستانی ثقافت کی جڑیں اس کے ماضی میں کتنی دور تک اتری ہوئی ہیں۔ سو زیادہ تر مباحث اس بات سے متعلق تھے کہ کیا پاکستانی ثقافت کا آغاز برصغیر میں مسلمانوں کی آمد سے ہوا یا جنوبی ہندوستان میں عربوں کی آمد سے یا پھر کیا اس کی جڑیں ماضیٔ بعید تک پھیلی ہوئی ہیں یا نہیں؟ اس سلسلے میں ڈاکٹر جمیل جالبی نے تو ایک پوری کتاب "پاکستانی کلچر" لکھ ڈالی۔ فیض اور پروفیسر کرار حسین، ڈاکٹر اجمل اور ڈاکٹر عبادت بریلوی، ڈاکٹر وحید قریشی اور سلیم احمد جیلانی کامران اور سجاد باقر رضوی، انور سدید اور فتح محمد ملک نیز حمید احمد خاں، ڈاکٹر سید عبداللہ اور مولانا صلاح الدین احمد ایسے مفکرین اور ناقدین نے اس سلسلہ میں اظہار خیال کیا۔ چونکہ زبان ثقافت کا جزو لاینفک ہے لہذا جب پاکستان میں ثقافتی جڑوں کی تلاش شروع ہوئی تو لامحالہ اردو زبان کی جڑیں دریافت کرنے کا رجحان بھی منظر عام پر آ گیا۔ مولانا محمد حسین آزاد نے اپنے وقت میں برج بھاشا کو اردو کی ماں قرار دیا تھا اور ان کے بعد حافظ محمود شیرانی نے پنجابی کو۔ اسی طرح نصیر الدین ہاشمی نے اردو کا رشتہ قدیم دکنی سے جوڑ دیا تھا مگر اب مراجعت کے اس رجحان کے تحت جو ثقافتی جڑوں کی تلاش پر منتج ہوا تھا، اردو زبان کی جڑیں ماضی بعید میں تلاش کرنے کی کوشش ہونے لگی۔ ڈاکٹر شوکت سبزواری نے پالی پراکرت سے اردو کا رشتہ جوڑا اور یوں ماضی میں تقریباً ڈھائی ہزار سال پیچھے ہٹ گئے۔ ڈاکٹر سہیل بخاری نے مہاراشٹری کو اردو کی اصل بتایا۔ "اردو شاعری کا مزاج" میں اردو کی جڑیں وادی سندھ کی تہذیب میں تلاش کی گئیں۔ مگر اس سلسلے میں سب سے مبسوط اور منظم کام عین الحق فریدکوٹی کا تھا جنھوں نے اردو کا رشتہ دراوڑی زبانوں سے جوڑ کر جڑوں کی تلاش کے کام کی گویا تکمیل کر دی۔

ثقافتی جڑوں کی تلاش کا یہ میلان محض فکری سطح ہی کا ایندھن نہ بنا بلکہ ادب بالخصوص تنقید

کو بھی حرارت بخشنے لگا۔ چنانچہ مراجعت کی ایک واضح صورت پاکستان میں تخلیق ہونے والے ناولوں اور افسانوں میں مشاہدہ کی جا سکتی ہے۔ اس سلسلے میں سب سے وقیع کام قرۃ العین حیدر کا تھا جس نے "آگ کا دریا"، لکھتے ہوئے دور ماضی میں پیچھے ہٹ کران کرداروں کو دیکھا جو ہمیں آج کے معاشرے میں بھی جگہ جگہ نظر آتے ہیں۔ یہی نہیں بلکہ اس کے ناول کا مجموعی تاثر ہی یہ تھا کہ آج کی تہذیبی فضا قدیم ثقافتی فضا کی توسیع ہے "آج" کو گزرے ہوئے "کل" کی توسیع قرار دینے کا رویہ قرۃ العین حیدر کے علاوہ عبداللہ حسین کے ناول "اُداس نسلیں" اور رشید امجد اور جمیلہ ہاشمی کی بعض تحریروں میں بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ اس میں کچھ عنصر یادوں کا بھی ہے۔ بالخصوص ان افسانہ نگاروں کے ہاں جنھوں نے ہجرت تو کی مگر اپنی یادوں میں آبائی سرزمین کو سدا زندہ رکھا۔ ایک طرح کا نوسٹلجیا ضرور ملتا ہے۔ انتظار حسین کے اکثر افسانوں میں یادوں کا یہ عنصر بہت نمایاں ہے۔ مگر انتظار حسین محض چند شخصی سطح کی یادوں تک محدود نہیں رہا بلکہ اس نے پیچھے ہٹ کر نسلی یادوں تک بھی رسائی حاصل کی ہے اور قدیم اساطیر کے آئینے میں موجود ماحول اور اس کے کرداروں کو چلتے پھرتے دیکھا ہے چنانچہ جس طرح شاعری میں منیر نیازی کے ہاں قدیم بغداد کی فضا ابھری ہے اسی طرح انتظار حسین کے ہاں بہت سی علامات قدیم تہذیبی فضا ہی سے اخذ ہوئی ہیں۔ یہ سارا رویہ مراجعت ہی کے تحت شمار ہونا چاہیے۔

تاریخ فلسفہ اور خود تاریخ ادب گواہ ہے کہ جب کبھی "موجود" کے قرب کا احساس شدت اختیار کر گیا تو انسان نے مادہ کے خول سے پار جھانکنے اور "جوہر" کو تلاش کرنے کی کوشش کی۔ مثلاً یونانی فلسفے میں افلاطون کا نظریہ مادے کے پس پشت ایمان کی ازلی و ابدی حیثیت کا علم بردار تھا اور یہ نظریہ کسی نہ کسی صورت میں آج تک باقی ہے۔ ادب میں جب کبھی کلاسیکیت کا چھلکا زیادہ سخت ہوا تو اس کے بطن سے رومانیت اس طور باہر آئی جیسے بیج کے اندر سے اس کا مغز اپنی قوتِ نمو کا مظاہرہ کرتا ہے۔ عجیب بات یہ ہے کہ پاکستان میں تخلیق ہونے والے اُردو ادب نے پچیس ہی سال کے مختصر عرصہ میں ان دونوں رجحانات کا کسی نہ کسی حد تک مظاہرہ ضرور کیا۔ مثلاً موجود کے اقرار کا رویہ اس ارضی وابستگی کی صورت میں نمودار ہوا جسے تمام اصناف ادب میں بآسانی تلاش کیا جا سکتا ہے۔ مگر پھر اس کا ردِ عمل بھی ہوا۔ وہ یوں کہ سرزمین پاکستان ازمنۂ قدیم ہی سے ایک زرعی معاشرے کی مظہر رہی ہے مگر جب پاکستان بننے کے بعد صنعتی ترقی ہوئی، شہر بڑے ہوئے، معاشی اور معاشرتی مسائل نے شدت اختیار کی، میکانکی زندگی اپنے مشینی

عفریتوں کے ساتھ ظاہر ہوئی اور فرد کو اپنے سلاسل میں جکڑنے لگی تو اس کے ہاں اس بند خول کو توڑ کر باہر آنے یا کم از کم خول میں روزن کرنے کی خواہش ضرور جوان ہونے لگی۔ یہ گویا اظہار ذات کی وہ خواہش تھی جس نے ہمارے فن کار کو اس بات پر مائل کیا کہ وہ موجود (مادہ) کی دیواروں کو عبور کرکے "جوہر" کی تلاش کرے۔ میں نے اپنے مضامین میں اسے غوّاصی کا نام دیا ہے۔ آپ چاہیں تو اسے "سیاحت" بھی کہہ سکتے ہیں جو کسی طور بھی اساطیر کے اوڈیسیس، ہیراکلیس یا جلجامیش وغیرہ کی سیاحت سے کم اہم نہیں۔ کیونکہ اگر سنہری اون، سنہرا سیب، آب حیات یا امرِ دسیہ کو "معنی" یا "جوہر" کے مترادف سمجھ لیا جائے تو پھر آج کے فنکار کی غوّاصی یا سیاحت بھی اساطیری تلاش ہی کی توسیع نظر آئے گی پھر جس طرح اساطیر کے کلچر ہیرو کو بہت سی رکاوٹوں کو عبور کرنے کے بعد ہی مقصود حیات تک رسائی حاصل ہوتی تھی، بالکل اسی طرح آج کے فن کار کے لئے بھی لفظ اور مواد کے کلیشوں CLICHES کو توڑے بغیر جوہر یا معنی تک پہنچنا ممکن نہیں۔ پاکستان کے اردو ادب میں مہم جوئی کا یہ عمل کئی سطحوں پر اجاگر ہوا ہے۔ مثلاً پاکستانی ادبا نے لفظ کی اس پامال اور پیش پا افتادہ صورت کے خلاف سب سے پہلے بغاوت کی ہے جو بنی بنائی لفظی ترکیب اور پٹے ہوئے استعاروں اور تشبیہوں میں متشکل ہو کر ایک بوجھ یا رکاوٹ سی بن گئی تھی۔ یہ اصلاً لفظی زبان کو از سر نو خلق کرنے کا وہ اقدام تھا جو نئے الفاظ علامتوں اور فنی روابط کو رواج دینے کی کوشش میں ظاہر ہوا۔ اس سلسلے میں بیشتر نئے انشائیہ نگاروں اور افسانہ لکھنے والوں کے ہاں زبان کی تازگی کا احساس ہوتا ہے۔ انھوں نے مروج زبان کی سرحدوں کے اندر رہتے ہوئے اس میں گہرائی اور وسعت پیدا کی ہے اور اسلوب کو لفظوں اور ترکیبوں کے بارِ گراں سے نجات دلائی ہے ــــــ اس سلسلے میں ایک اور اہم بات اردو نثر میں مقامی بولیوں کے الفاظ کی آمیزش تھی۔ اس آمیزش نے اکثر و بیشتر اردو زبان میں ایک نئی چاشنی پیدا کی اور اسے اردگرد کے ماحول اور فضا سے ہم آہنگ کیا۔ بالخصوص پنجابی کے بعض الفاظ اور تراکیب نے ایک مہانی کیفیت پیدا کی مگر اس سلسلے میں ایک منفی اثر بھی مرتب ہوا وہ یوں کہ جس طرح اکبر الہ آبادی نے اپنے اشعار میں انگریزی الفاظ کی آمیزش سے ایک مضحک کیفیت پیدا کی تھی اسی طرح ہمارے بعض مزاح نگاروں اور کالم نویسوں نے متبادل اردو الفاظ کی موجودگی کے باوصف پنجابی کے الفاظ کو اپنی تحریروں میں جگہ دی۔ اس مقصد کے ساتھ نہیں کہ اردو کی قوت میں اضافہ ہو بلکہ صرف اس لئے کہ ہنسنے ہنسانے کا سامان مہیا ہو۔ اکبر الہ آبادی تو اپنے اقدام میں حق بجانب تھے

کہ انگریزی الفاظ کے ساتھ عملی مذاق کرکے وہ انگریزی کی اجنبیت کا احساس دلا رہے تھے مگر ہمارے مزاح نگار اور کالم نویس ایک ایسی زبان کے الفاظ سے مذاق فرما رہے ہیں جو نہ صرف ہماری زبان ہے، نہ صرف ہماری جندجان ہے بلکہ محققین کے ایک گروہ کے مطابق اردو زبان کی ماں بھی ہے۔ لہٰذا اصولی طور پر اس حرکت کی جتنی بھی مذمت کی جائے کم ہے۔

معنی یا جوہر کی تلاش کے راستے میں دوسری بڑی رکاوٹ شہر اور اس کا نظام کار تھا۔ وہ جو کسی نے کہا ہے کہ ہر عورت کے ہردے میں جنگل موجود ہے، اس کا اطلاق مرد پر بھی ہو سکتا ہے۔ اور شہر پر بھی! شہر بظاہر تو جنگل کو اپنے اندر سے خارج کر دیتا ہے لیکن یہ اپنے باسیوں کے بطون سے اسے خارج نہیں کر سکتا۔ میں یہاں جنگل کو وحشت اور بربریت کی علامت قرار نہیں دے رہا بلکہ اسے پوری فطرت (NATURE) کے مترادف تصور کر رہا ہوں۔ بات یہ ہے کہ انسان لاکھوں برس تک فطرت کا جزو لاینفک رہا مگر شہروں کی تعمیر کے بعد وہ بتدریج فطرت سے منقطع ہوتا چلا گیا۔ فطرت تخلیق کاری کے لئے ایک اہم وسیلے کی حیثیت رکھتی ہے اس لئے فطرت سے منقطع ہو کر انسان پر بہ زود یا بدیر تصنع کا ایک دبیز سا غلاف چڑھنے لگتا ہے اور تخلیق کاری کے سلسلہ میں اس کی رفتار مدھم پڑ جاتی ہے چونکہ تخلیق کاری انسان کی حیاتیاتی مجبوری ہے لہٰذا جب ایسی صورت حال پیدا ہو تو انسان کے اندر بغاوت کا شعلہ بھڑکنے لگتا ہے اور وہ شہر کی "دیواروں" کو منہدم کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کی ایک صورت تو یہ ہے کہ شہر کے باہر چاروں طرف پھیلی ہوئی وسیع و بے کنار فطرت سے دوبارہ ایک رشتہ قائم کیا جائے۔ اسے خارجی سطح کی اوڈیسی کہہ لیجئے۔ دوسری یہ کہ اپنے باطن میں جھانکنے جائے جہاں فطرت ایک سدا بہار موسم کی طرح ہمہ وقت موجود ہے۔ پاکستان کے اردو ادب میں یہ دونوں صورتیں پیدا ہوئیں۔ اول الذکر نے سفرنامے کی روایت کو جنم دیا اور موخر الذکر نے انشائیہ نگاری کی روایت کو۔

سفرنامے میں فنکار نے اپنے شہر (ملک) سے باہر نکل کر ایک وسیع تناظر میں خود کو نئے نئے تجربات سے آشنا کیا اور اس زنگ کو اتارا جو ایک نئے ماحول میں تادیر رہنے سے پوری انسانی شخصیت کو اپنی لپیٹ میں لے لیتا ہے۔ اردو ادب میں محمود نظامی اور اختر ریاض الدین سے لے کر ابن انشا، محمد کاظم، مستنصر حسین تارڑ، عطاالحق قاسمی اور ذوالفقار احمد تابش تک سفرنامہ نگاری کا ایک پورا سلسلہ ابھرا ہے جس نے اردو ادب میں گہرائی اور وسعت پیدا کی اور فرد کو ایک ایسی "کھڑکی" مہیا کر دی ہے جس میں سے وہ شہر کے مشینی زندان سے باہر کی دنیا پر ایک نظر ڈالنے کے قابل ہوا ہے۔

مؤخر الذکر صورت نے انشائیہ نگاری کو فروغ دیا اور میں اس عمل کو ایک "داخلی اوڈیسی" کا نام دیتا ہوں۔ شہری زندگی بنیادی طور پر ایک میکانکی زندگی ہے۔ شہر بجائے خود ایک مشین ہے جس میں شہر کے باسی پرزوں کی حیثیت رکھتے ہیں یہ پرزے خودکار مشین کی متعین حرکات کے تابع ہوتے ہیں یعنی ایک میکانکی تکرار کی زد پر رہتے ہیں۔ ایسے حالات میں ایک شہری اپنے ماحول کی یکسانیت کا خود بھی ایک حصہ بن جاتا ہے اور اس کے ہاں شے کے مخفی معنی کو گرفت میں لینے کی صلاحیت ختم ہو جاتی ہے انشائیہ کا کام یہ ہے کہ وہ زندگی کی ان اشیا اور واقعات کو جو ایک عام شہری کے لئے محض ایک خودکار مشین کی متعین حرکات کی حیثیت رکھتے ہیں ایک بالکل نئے تناظر میں پیش کر کے انھیں گویا "زندہ" کر دیتا ہے۔ یوں کہنا بھی غلط نہیں کہ اگر میں کسی گرد آلود آئینے کو صاف کر دوں تو اس میں ہر شے منعکس ہونے لگے گی۔ بالکل اسی طرح انشائیہ نگار زنگ آلود زندگی پر سے زنگ اتار دیتا ہے اور وہ لو دینے لگتی ہے یہی حال انسان کے باطن کا ہے جس پر خارج کی گدلاہٹ جم سی جاتی ہے اور وہ تخلیقی طور پر فعال نہیں رہتا۔ ایک انشائیہ نگار جب عام زندگی کے بالکل معمولی واقعات اور قطعاً غیر اہم اشیا کو ایک نیا معنی عطا کرتا ہے تو دراصل باطن کی زندگی کے پٹ کھول کر اندر جھانکتا ہے اور اندر کے براعظم کی سیاحت کرنے لگتا ہے۔ اسی لئے میں نے انشائیہ نگاری کو سیاحت قلب کا نام دیا ہے۔ پاکستان کے اردو ادب میں انشائیہ نگاری ایک انتہائی زرخیز روایت کے طور پر مستحکم ہوئی ہے اور ہمارے ہاں ایک بہت تعداد میں انتہائی خوبصورت انشائیے تخلیق ہوئے ہیں۔ غلام جیلانی اصغر، مشتاق قمر، جمیل آذر، انور سدید کامل القادری، طارق جامی، پرویز عالم اور متعدد دوسرے انشائیہ نگار اس سلسلے میں بڑی عمدہ صلاحیتوں کا مظاہرہ کر چکے ہیں۔

موجود کے عقب یا بطون میں جھانک کر "نامعلوم" کو مس کرنے کی کاوش ایک اور انداز میں بھی صورت پذیر ہوئی ہوا یہ کہ پاکستان میں تخلیق ہونے والے ادب نے آدمی کے بطون میں "انسان" کو تلاش کرنے کی کوشش کی یعنی آدمی کی اس حیثیت کے پس پشت جو سراسر مادی ہے اس کی اس حیثیت کی تلاش ہوئی جو روحانی یا غیر ارضی تھی اور جس کے لئے "انسان" کا لفظ عام طور سے مستعمل ہوا اس سلسلے میں محمد حسن عسکری نے اپنی تنقید میں آدمی اور انسان کے فرق کو سوچ کا محور بھی بنایا۔ مگر خالص تخلیقی ادب میں بھی آدمی کی ذات کے اندر چھپے ہوئے انسان کی نشان دہی کرنے کا میلان عام طور سے ابھرا۔ اقبال نے اس ضمن میں زمین ہموار کر دی تھی اور ایک ایسے "انسان" کی نشان دہی کر دی تھی جو محض سماجی اوصاف کا مرقع نہیں تھا بلکہ اس میں بہت سی روحانی صفات بھی موجود تھیں جو ایک مثالی ہستی

کے لئے ناگزیر ہیں۔ جوش نے اقبال کے تتبع میں انسان انسان کا شور تو بلند کیا مگر ان کا تصورِ انسان انتہائی پایاب اور سطحی تھا۔ ترقی پسندوں نے بھی "انسان" کا تصور پیش کرنے کی کوشش کی مگر یہ انسان صرف اخلاقی سطح کے محض ایک وصف کا نمائندہ تھا۔ یعنی وہ معاشرے میں معاشی انصاف کا مطالبہ کرتا تھا۔ اس کی حیثیت ایک منصف کی تو ضرور تھی لیکن کسی کو ملبس کی ہرگز نہیں تھی۔ دوسرے اس "انسان" کا حلیہ اس قدر وضاحت کے ساتھ بیان کر دیا گیا تھا کہ اگر وہ گوشت پوست کی زندگی میں کہیں موجود ہوتا تو پولیس بآسانی اُسے تلاش کر سکتی تھی۔ مگر پاکستان میں تخلیق ہونے والے اردو ادب نے جس نئے انسان کے ظہور کی بشارت دی وہ محض ایک ہیولیٰ تھا جس کے خد و خال تک واضح نہیں ہوئے تھے۔ چنانچہ کبھی کبھی تو وہ محض اپنے پاؤں کی چاپ یا ہاتھ کی دستک سے پہچانا گیا۔ یا دوسری ہستی کے روپ میں پاکستان کے نئے علامتی افسانے میں ابھر آیا۔ بظاہر یوں محسوس ہوتا ہے کہ آغاز کار میں جب بے رحم حقیقت پسندی کے رجحان کے تحت کردار کو چندھیا دینے والی روشنی میں پیش کرنے کی کوشش ہوئی تھی تو کردار سے اس کی پرچھائیں چھن گئی تھی۔ مگر پھر جب نئے علامتی افسانے میں ایک نیم روشن اور خوابناک فضا کے تعمیر ہوئی تو کردار پرچھائیں سمیت سامنے آیا اور اکثر و بیشتر افسانہ نگار نے کردار کے بجائے اس کی پرچھائیں میں دلچسپی لینا شروع کر دی۔ پھر یوں ہوا کہ یہی پرچھائیں "دوسری ہستی" کے روپ میں ظاہر ہوئی۔ یعنی اس کا وجود محض اصل کی نقل نہ رہا بلکہ وہ ایک آزاد ہستی کی طرح اصل کے بطون میں ہمکنے لگی۔ چونکہ افسانہ کسی نہ کسی صورت میں کہانی اور کردار کی زبان ہی میں خود کو پیش کرتا ہے اس لئے کہانی کے نقوش کے مدھم پڑ جانے کے باوجود ایک خوابناک سے زمین نقش والی کہانی بطور پس منظر افسانے میں سدا موجود رہی۔ اسی طرح کردار پوری طرح غائب نہ ہوا بلکہ ایک ایسی ہستی میں ڈھل گیا جس کے خد و خال واضح نہیں تھے۔ یہ اچھی بات تھی ورنہ افسانہ افسانہ نہ رہتا کچھ اور بن جاتا۔ تاہم دلچسپ بات یہ ہے کہ افسانے میں ایک خوبناک سی فضا کی تعمیر اور "دوسری ہستی" سے متعارف ہونے کی کاوش اصلاً وہی علامتی رویہ تھا جو شاعری میں پروان چڑھا تھا اور جس کے ذریعہ شاعر نے ایک ان دیکھے ان چھوئے جہاں کو دریافت کرنے کی کوشش کی تھی۔ لہٰذا پاکستان کا علامتی افسانہ علامت نگاری کی وسیع تر روایت ہی کا حصہ بنا اور اس نے دوسری اصناف مثلاً نظم، غزل، انشائیہ وغیرہ کی طرح ذات کے وسیع منطقوں کی سیاحت کی۔ اس سلسلے میں ایک تو یہ ہوا کہ ایسے افسانہ نگار بھی جو افسانے کے دوسرے میدانوں میں نام پیدا کر چکے تھے علامتی انداز کی طرف مائل ہوئے اور انھوں نے اس کارزار میں بھی بعض ناقابل فراموش کہانیاں تخلیق کیں جیسے مثلاً غلام الثقلین نقوی۔ دوسرے ایک پوری نسل

ایسے افسانہ نگاروں کی سامنے آئی جس نے علامتی رویے ہی کو سب سے زیادہ اہمیت دی۔ اور انتظار حسین کا ذکر آیا جس نے قدیم اساطیر یا اساطیری فضا کے آئینے میں "حال" کی فضا اور کرداروں کا عکس دیکھا۔ اسی طرح انور سجاد اور خالدہ اصغر کے ہاں بھی علامتی انداز نمایاں ہوا مگر صحیح معنوں میں علامتی افسانے لکھنے کے سلسلے میں سب سے اہم نام رشید امجد کا ہے۔ رشید امجد نے نہ صرف ایک منفرد اسلوب اختیار کیا بلکہ کہانی اور اس کے کرداروں کے عقب میں ایک بالکل نئے اور کنوارے منطقے کی تصویر بھی کھائی اسی طرح مشتاق قمر نے بھی بعض نہایت خوبصورت اور خیال انگیز علامتی افسانے تحریر کئے۔ بعدازاں اس میلان کو خاصا فروغ حاصل ہوا اور پاکستان کے علامتی افسانہ لکھنے والوں کی تعداد میں بتدریج اضافہ ہوتا چلا گیا۔ محمد منشا یاد، شمس نعمان، مرزا حامد بیگ، احمد داؤد، سمیع آہوجہ، اعجاز راہی، اے خیام اور متعدد دوسرے افسانہ نگاروں نے اس سلسلے میں نام پیدا کیا۔

علامتی افسانے کے اس رجحان نے تجریدی افسانے کو بھی کروٹ دی۔ بعینہ جیسے علامتی شاعری نے "نثری نظم" کو تحریک دی تھی دلچسپ بات یہ ہے کہ تجریدی افسانہ اور "نثری نظم" ایک ہی شے کے دو نام تھے۔ اس فرق کے ساتھ کہ نثری نظم کو نظم کے انداز میں اور تجریدی افسانے کو افسانے کے پیرائے میں لکھا جاتا تھا۔ ورنہ اصلاً دونوں نثر میں شاعری کی سطح پر پہنچنے کی کی کوششیں تھیں۔ تاہم بیشتر ناقدین کا خیال تھا کہ چونکہ افسانہ کردار اور کہانی سے یکسر منقطع ہو کر اور شاعری بحر اور وزن سے یکسر بے نیاز ہو کر باقی نہیں رہ سکتی اس لئے تجریدی افسانے کو افسانہ کے زمرے میں اور "نثری نظم" کو شاعری کے تحت شمار نہیں کرنا چاہیئے۔ ان لوگوں کا یہ خیال تھا کہ (تجریدی افسانہ + نثری نظم) نہ تو افسانہ ہے اور نہ شاعری بلکہ ایک ایسی بنجارہ صنف ہے جس نے ابھی زمین میں اپنی جڑیں نہیں اتاریں۔ جس روز ایسا ہو گیا اس صنف کے خدوخال بھی نمایاں ہو جائیں گے۔ بہرکیف پاکستان میں تخلیق ہونے والے اردو ادب میں جہاں اس بنجارہ صنف میں تخلیقات پیش کرنے کی کوشش ہوئی وہاں اس کے بارے میں خاصا تلخ و ترش تبادلۂ خیالات بھی ہوا۔ مگر اب طوفان کے بعد مسلط ہو جانے والی خاموشی کا زمانہ ہے۔

نئی نسل پر ترقی پسند تحریک نے جو اثرات مرتسم کیے ان میں سے بعض مثبت اور بعض منفی نوعیت کے تھے۔ مثبت اثرات میں سے اہم ترین اثر یہ تھا کہ نئی نسل نے معاشی ناانصافی کے مسئلہ کو بھی انسانی اخلاقیات کے دامن میں سمیٹ لیا۔ انسانی اخلاقیات کی مروج صورت یہ ہے کہ اگر کوئی شخص قتل کا ارتکاب کرے یا کسی کا مال چرائے یا اس کی توہین کرے وغیرہ تو یہ سب باتیں غیر اخلاقی اور غیر قانونی متصور ہوتی ہیں۔ لیکن اگر ایک فرد دوسرے فرد کا استحصال کرے یا ایک طبقہ دوسرے طبقہ کو پسماندہ رکھے تو چونکہ ان اعمال کو ازمنۂ قدیم ہی سے معاشرتی تحفظ حاصل رہا ہے۔ لہٰذا انھیں بالعموم اخلاقی بے راہ روی کے عام مظاہر میں شمار نہیں کیا جاتا۔ نئی نسل نے ترقی پسند تحریک کے زیر اثر معاشی سطح کی اس "اخلاقی بے راہروی" کو بڑی شدت سے محسوس کیا اور اس کا انسانی اخلاقیات کے ضوابط کے تحت جائزہ لینے کی ضرورت پر زور دیا۔ اس کی وجہ نفسیاتی بھی تھی، ذہن کو

● نئی نسل پر ترقی پسند تحریک کے اثرات

ازدواجی زندگی میں داخل ہونے سے پہلے نئی نسل معاشی اعتبار سے خلا میں معلق ہوتی ہے۔ چند مستثنیات سے قطع نظر ہر بچہ پیدائشی طور پر اشتراکی ہوتا ہے۔ یعنی جائداد یا مال و زر سے محروم ہوتا ہے۔ لہذا باشعور ہونے پر وہ استحصال کی ہر مثال کو نشان زد ہی نہیں، اس کی آواز بلند مذمت کرنے پر خود کو مائل پاتا ہے۔ بعد ازاں جب خود نئی نسل کے افراد کی جڑیں معاشرے کی زمین میں اتر جاتی ہیں اور وہ معاشرتی قدروں کے تابع ہو جاتے ہیں۔ تو ان کے ہاں معاشی سطح کے طبقاتی فرق کو قبول کرنے کی روش از خود پیدا ہو جاتی ہے۔ بہر حال وجہ کوئی بھی کیوں نہ ہو حقیقت یہ ہے کہ نئی نسل نے معاشی سطح کی اخلاقی بے راہ روی کو ناپسند کیا اور استحصال کی اس ساری روایت کا از سر نو جائزہ لینے کی ضرورت پر زور دیا جو سماجی تحفظات کے تحت بلا چون و چرا تسلیم ہوتی آئی تھی لہذا نئی نسل پر ترقی پسند تحریک کا پہلا مثبت اثر یہ مرتسم ہوا کہ نئی نسل کے ہاں سماجی انصاف کی ضرورت کا احساس پیدا ہوا۔ جس نے نئی نسل کو ایک طرح کی اخلاقی رفعت عطا کر دی۔

نئی نسل پر ترقی پسند تحریک کا دوسرا مثبت اثر معاشرتی سطح کی برائیوں کو گرفت میں لینے کی صورت میں ظاہر ہوا۔ اردو فکشن نیز اردو نظم نے بالخصوص اس صورت حال کو جذباتی سطح پر محسوس کیا۔ ترقی پسند تحریک سے قبل ایک رومانی تحریک ہماری زبان کے ادب میں جاری و ساری تھی جس کا منتہائے مقصود ایک ایسا "یوٹوپیا" تھا جو آب و گل کی دنیا میں کہیں موجود نہیں تھا۔ لہذا اس تحریک کے زیر اثر تخلیق ہونے والا ادب ارض اور اس کے مسائل سے پوری طرح اپنا رشتہ نہ جوڑ سکا۔ ترقی پسند تحریک ارض کی سطح پر اتری ہوئی تحریک تھی اور زمین پر بسی ہوئی انسانی مخلوق یعنی معاشرے کے امراض کی تشخیص کر رہی تھی۔ گویا نئی نسل کو سامنے کی اشیاء، مسائل اور اور صورت حال کا احساس دلانے میں ترقی پسند تحریک نے ایک مثبت کردار ادا کیا ہے۔ یہ ایک صحت مند جہت تھی اور اگر ترقی پسند تحریک اس جہت کے تمام تر گوشوں کا احاطہ کرنے میں کامیاب ہو گئی ہوتی تو اس کے نہایت دور رس نتائج برآمد ہوتے۔ مثلاً وہ ارض کے حوالے سے ارض، وطن کے تقدس کا احساس دلا سکتی تھی مگر بوجوہ ایسا نہ ہوا اور ترقی پسندوں نے اپنے وطن کی سرزمین کے بجائے دیار غیر کو تقدس عطا کیا اور اپنے رہنماؤں کو اہمیت دینے کے بجائے باہر سے "عظیم باپ" درآمد کئے۔ دوسری بات یہ ہے کہ اگر ترقی پسند تحریک ارض کے حوالے سے ثقافتی تناظر کو اہمیت دیتی تو پھر جڑوں کی تلاش کا مسئلہ اُبھر آتا جو نئی نسل کو ہوا میں معلق رہنے کے اس احساس سے بچا لیتا جو مارکسی نظریے کے تحت پیدا ہونے والی ایک خاص روش کا لازمی نتیجہ ہے۔ ثقافتی تناظر ہی کے حوالے سے نئی پود اپنی تاریخ اور اس کے کرداروں سے ایک جذباتی وابستگی پیدا کر کے خود کو روایت کی زنجیروں کی مدد سے زیادہ مستحکم محسوس کرتی۔ چونکہ ترقی پسند تحریک نے طبقاتی ناہمواری کو تاریخ کا ورثہ قرار دے کر ماضی سے رشتہ منقطع کر لینے کا درس دیا تھا لہذا یہ نئی نسل کے ہاں وہ قومی احساس پیدا نہ کر سکی جو تاریخ کے گہرے

شعور سے پیدا ہوتا ہے اور جس کے تحت فرد خود کو وقت کی زنجیر میں ایک ضروری گرہ سمجھتا ہے۔ بایں ہمہ ترقی پسند تحریک کے اس مثبت اثر سے انکار مشکل ہے کہ اس نے نئی نسل کو خوابوں کی نیم بیدار فضا سے باہر نکال کر اسے زندگی کے عام مسائل کی طرف متوجہ کیا۔

نئی نسل پر ترقی پسند تحریک کا آخری مثبت اثر یہ تھا کہ اس نے یاسیت کے گھٹا ٹوپ اندھیرے میں امید کی ایک شمع سی جلادی اور انسان کو آگے کی طرف دیکھنے کی راہ سجھائی۔ ہم لوگوں کے ہاں جو ایک نیم بارانی خطّے کے باسی ہیں (جہاں دکھوں کی فراوانی ہے اور زندگی ہمہ وقت موت کی زد میں رہتی ہے) ایک عجیب سا مضمحل یاس انگیز بلکہ یاسیت سے لبریز ردِ عمل پیدا ہوا ہے جو تقدیر کے عمل دخل کو مانتا ہے اور بجھے ہوئے دل کے ساتھ ہر شے کو برداشت کرتا چلا جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہمارے ادب میں اس شے کا بطورِ خاص فقدان ہے جسے شاعرانہ مزاح کہا گیا ہے اور جو غالب کے علاوہ شاید ہی کسی اور شاعر کی تحریروں میں نظر آئے، بلکہ غور فرمائیے کہ ہمارے ادب میں زنانہ اور مردانہ کی طرح سنجیدہ اور فکاہی کے بھی الگ الگ خانے ہیں حتیٰ کہ قدیم طرز کی غزل میں تو سنجیدہ اشعار کے عین درمیان ایک آدھ شعر قہقہہ اگلوانے کے لئے بڑے التزام کے ساتھ شامل کیا گیا ہے۔ یہی بات تمثیل حتیٰ کہ فلم میں بھی نظر آتی ہے کہ مزاح مکالموں میں سرایت نہیں کرتا بلکہ پوری تمثیل یا فلم سے الگ محض ایک مسخرے کی تحویل میں ہوتا ہے۔ یہ صورتِ حال بیک وقت معاشرے کی یاسیت پسندی اور تماشہ پسندی کے رجحانات کا اعلامیہ ہے ایسے میں ترقی پسند تحریک نے اذہان کو گدگدایا اور انہیں ایک روشن مستقبل کی نوید دی۔ بے شک ان کا سرخ سویرا خون بہانے کے ایک مرلفیانہ رجحان کا بھی عکاس تھا۔ لیکن جب سرخ کا لفظ بھی گھس پٹ کر لہو کے بجائے محض سرخی تک محدود رہ گیا تو اس نے امید کو نسبتاً زیادہ اجاگر کیا۔ رجائیت کا یہ عنصر جس کے فقدان نے اردو ادب کو خون کی کمی میں مبتلا کر دیا تھا، ترقی پسند تحریک ہی کے واسطے سے اردو ادب میں داخل ہوا۔ اور نئی نسل میں ایک نیا جوش و ولولہ اور امید پیدا کرنے میں کامیاب ہوا۔ ظاہر ہے کہ یہ ایک مثبت اثر تھا۔ جس کے سبب نئی نسل فعال ہوئی اور آگے بڑھنے کے عزم میں سرشار نظر آنے لگی۔

نئی نسل پر ترقی پسند تحریک نے جو منفی اثرات مرتسم کئے۔ ان میں اہم ترین یہ تھا کہ نئے اذہان اپنے روحانی سرمائے سے کٹ کر ایک روحانی بنجر پن کی فضا میں سانس لینے لگے جب کوئی تحریک فرد کو اس ماضی سے منقطع کرے اور صاف سلیٹ پر از سرِ نو حروف ابجد لکھنے کی تلقین کرے تو اس کے نتیجے میں وہ ساری معاشرتی اور روحانی اقدار دریا برد ہو جاتی ہیں جو فرد کے لئے ہر قسم کے جذباتی طوفان میں ایک لنگر کا کردار ادا کرتی آئی ہیں۔ یوں بھی انسان جانور کے قبیلے سے تعلق رکھنے کے باوجود

اس سے جدا بھی ہے۔ جانور کی حد تک تو اس کے سامنے سب سے بڑا مسئلہ پیٹ ہے جس کے تقاضوں کی سیرابی کے لئے وہ فرار یا پیکار کے جملہ مراحل سے گزرتا ہے مگر انسان کی بھوک محض جسمانی سطح کی نہیں۔ جسمانی سطح کی سیرابی کے بعد جانور کے ہاں سو جانے کی تحریک پیدا ہوتی ہے اور ہر چند کہ انسانوں کا ایک طبقہ ایسا بھی ہے جو اس سلسلے میں جانور کی تقلید کرتا آیا ہے مگر وہ جسے صحیح معنوں میں انسان کہا گیا ہے، جسم کی سیرابی کے بعد روح کی سیرابی کی طرف ہمیشہ سے مائل رہا ہے۔ فرد کی سطح پر بھی یہ امر قابل غور ہے کہ وہ لوگ جو حصول زر کی جنگ میں بُری طرح مبتلا ہوتے ہیں۔ ان کے ہاں مذہب کی طرف سارا رجحان بھی محض کاروباری نوعیت کا ہوتا ہے مگر وہ افراد جو دنیاوی سطح پر مطمئن ہو جاتے ہیں ان کے ہاں روح کی تشنگی ایک مسئلہ بن جاتا ہے۔ اس سلسلے میں صرف دو مثالیں پیش کرتا ہوں۔ ایک تو گوتم کی ہے جسے دنیا کی ساری نعمتیں حاصل تھیں لیکن جس کے ہاں روح کی تشنگی کے احساس نے اسے ایک نئی روحانی جہت اختیار کرنے پر مجبور کیا۔ دوسری مثال ٹالسٹائی کی ہے جو معاشی خوشحالی اور نجی زندگی کے سکون و قرار کے باوجود پچاس کے سن کو عبور کرنے کے بعد ایک روحانی بحران کی زد میں آیا اور اپنی روح کی تسکین کے لئے اپنے سارے انداز نظر کو تبدیل کرنے پر مجبور ہوا۔ جو بات افراد کے سلسلے میں سچ ہے وہی قوموں کے سلسلے میں بھی درست ہے۔ جب کوئی قوم جہد اللبقا میں اسیر ہو تو اس کے ہاں روحانی طور پر سیراب ہونے کا عمل پس پشت جا پڑتا ہے۔ جس سے اس قوم کی تہذیبی ترقی متاثر ہوتی ہے۔ مگر جب کوئی قوم دنیاوی اعتبار سے مطمئن ہو جائے تو وہ خود کو روحانی افلاس سے نجات دلانے کی سعی میں نئے نئے برّ اعظم دریافت کرنے لگتی ہے۔ ترقی پسند تحریک کی اہمیت اس وجہ سے تو ضرور ہے کہ اس کے پیش نظر ایک خوشحال معاشرے کا وجود ہمہ وقت رہا ہے اور یہ خوشحال معاشرہ فطری طور پر فعال ہونے کی صورت میں از خود ایک روحانی قلب ماہیت کی طرف راغب ہو سکتا ہے۔ مگر مصیبت یہ ہوئی کہ ترقی پسند تحریک کے زیر اثر ایک خالصتاً مادی نقطۂ نظر کو فروغ ملا اور قوم کے روحانی سوتوں کو مسترد کر دینے کے رویّے کے باعث وہ ساری روایت ہی مٹ گئی جس کی بنا پر کوئی نیا روحانی تجربہ وجود میں آسکتا تھا۔ گویا ترقی پسند تحریک کی مادہ پرستی نئی نسل کو ایک ایسے روحانی بنجر پن کے سپرد کر دیا جس میں نہ تو قدیم روحانی ورثے کا کوئی بیج ہی بار آور ہو سکتا تھا اور نہ جس میں مستقبل کی کسی روحانی چکا چوندی کے امکانات باقی تھے۔ نتیجہ دیکھ لیجئے کہ نئی نسل نے ایک کاروباری رویّہ کو اپنایا۔ دوستی، رواداری، شفقت اور محبت سب کی قیمت مقرر کی اور یہ تمام چیزیں منڈی کی اشیاء کی طرح خریدی اور فروخت کی گئیں۔ کہنے کا مقصد یہ ہے کہ ترقی پسند تحریک نے نوجوانوں کو ان تمام قدروں سے محروم کیا جو حفظ مراتب، احترام، شفقت، محبت، مذہبی رواداری اور روحانی سیرابی سے متعلق تھیں اور ایک مادی نقطۂ نگاہ ہی پر کوزہ کر لینے کی تلقین کی نتیجہ روحانی افلاس کی صورت میں نمودار ہوا۔

نئی نسل پر ترقی پسند تحریک کا دوسرا منفی اثر یہ ہوا کہ وہ جمالیاتی تسکین کی بجائے نظریاتی تسکین کی طرف مائل ہونے لگی۔ یہ بات اس نئی نسل کے سلسلے میں عرض کر رہا ہوں جس کا تعلق براہ راست اردو ادب سے تھا یعنی جو یا تو ادب تخلیق کر رہی تھی یا اس کا مطالعہ کرنے کی طرف راغب تھی۔ اس سلسلے میں ادب برائے ادب اور ادب برائے زندگی کو ترقی پسند تحریک نے بطور خاص ہوا دی اور نئی نسل پر یہ بات واضح کرنے کی کوشش کی کہ ادب وہی ہے جو زندگی سے متعلق ہو نہ کہ اس سے منقطع ہو۔ اصلاً یہ ساری بحث ہی بے معنی تھی۔ کیونکہ کوئی بھی ادب (اگر وہ ادب ہے تو) زندگی سے منقطع نہیں ہو سکتا۔ وہ زندگی کی معروضی صورت کو موضوع نہ بنائے تو بھی ایک داخلی سطح کی اوڈیسی میں مبتلا ہو کر زندگی ہی سے متعلق رہتا ہے مگر ترقی پسندوں کے ہاں اصل مسئلہ ادب کا زندگی سے تعلق خاطر نہیں تھا۔ بین السطور وہ یہ کہنا چاہتے تھے کہ ادب کو زندگی کے معاشی معاملات کو موضوع بنانا چاہئے تاکہ استحصال کی روایت نظروں کے سامنے آئے اور مارکسی نظریے کی جے ہو گویا ترقی پسندوں نے ادب برائے زندگی سے مراد وہ ادب لیا جو ایک بے جماعت معاشرہ کی تشکیل میں مدد دے اور استحصال کی جملہ صورتوں کی نشاندہی ہی نہیں بلکہ ان کی مذمت بھی کرے اس سوال سے قطع نظر کہ یہ رویہ کس حد تک حق بجانب تھا، دیکھنے کی بات یہ ہے کہ جب ادب کو کسی نظریے کے تابع کر دیا جائے تو پھر جمالیاتی تسکین پر نظریاتی تسکین غالب آجاتی ہے اور ادبی شہ پاروں کی بجائے پوسٹر تخلیق ہونے لگتے ہیں۔ اس سے بھی زیادہ نقصان یہ پہنچتا ہے کہ نئی نسل آہستہ آہستہ جمالیاتی تسکین کے اس تصور ہی سے ناآشنا ہو جاتی ہے جس سے ادب کا مطالعہ کرنے والے ہمیشہ سے واقف رہے ہیں۔ اس کے بجائے ہنگامی نوعیت کی نظریاتی تسکین اہمیت حاصل کر لیتی ہے۔ جس کے نتیجے میں باآواز بلند کی وہ روایت جنم لیتی ہے جسے اعصابی تھکاوٹ پر جمالیاتی سیرابی کا گمان ہونے لگتا ہے جس طرح آج کے مغربی ناول میں جنسی تسکین نے جمالیاتی تسکین کی جگہ لے لی ہے بالکل اسی طرح ترقی پسند تحریک کے زیر اثر نظریاتی تسکین نے جمالیاتی تسکین کے سارے تصور کو پس پشت ڈال دیا ہے۔ نتیجتہً نئی نسل ادب کی پرکھ کے سلسلے میں کسی قسم کی ریاضت کو بروئے کار نہیں لا سکی۔ غور کیجئے کہ اگر موسیقی کے کسی طالب علم کو کلاسیکی موسیقی سے جمالیاتی حظ کی تحصیل کی راہ نہ سجھائی جائے تو کیا موسیقی کے لئے اس کا سارا داخلی نظام قطعی بنجر ہو کر نہیں رہ جائے گا؟ بس یہی کچھ ادب کے سلسلے میں بھی ہوا کہ نئی نسل کے وہ نوجوان جو ترقی پسند تحریک کے زیر اثر آئے، ادب کے جمالیاتی پہلوؤں سے صرف نظر کر کے اس کے نظریاتی اور کاروباری پہلوؤں کی طرف راغب ہوئے۔ جس سے ادب کی پوری روایت کو سخت صدمہ پہنچا۔

نئی نسل پر ترقی پسند تحریک کا آخری منفی اثر یہ ہوا کہ وہ جسمانی طور پر اس قدر فعال ہو گئی کہ اسے اپنی ذات سے متعارف ہونے کا موقعہ ہی نہ مل سکا جب باہر کی دنیا کے ہنگامے فرد کو اپنی گرفت میں لے لیں اور اس کی مصروفیت مثالی

حیثیت اختیار کرے تو وہ اپنی ذات کے کنج تنہائی کے لیے کیسے کوئی وقت نکال سکتا ہے۔ یہی المیہ نئی نسل کو درپیش ہوا کہ تقریریں کرنے، پوسٹر چھاپنے، طبقاتی کشمکش پھیلانے با آواز بلند بولنے اور باجماعت بولنے کی روایت نے انھیں تنہائی کے ثمر نیریں سے محروم کر دیا۔ ممکن ہے تنہائی سے گریز اس وجہ سے بھی ہو کہ تنہائی فرد کو انبوہ سے الگ کر کے اس کی انفرادیت کو جلا دیتی ہے اور انفرادیت کا جرثومہ مشینی اجتماعیت کے لئے ایک بہت بڑا خطرہ ہے۔ لہٰذا ترقی پسندوں نے جماعتی سطح پر ساری کارروائی کی حتیٰ کہ ادب کی تخلیق میں بھی چند طے شدہ جماعتی رویّوں کی تشہیر کو اہم جانا نتیجہ یہ نکلا کہ انفرادیت کی وہ خوشبو جو سچے ادب کی سب سے بڑی پہچان ہے ادب سے منہا ہونے لگی۔ مگر خیر یہ تو ایک الگ مسئلہ ہے۔ نئی نسل کے سلسلے میں یہ ہوا کہ ترقی پسند تحریک نے فرد (INDIVIDUAL) کے مقابلہ میں جماعت (CLASS) کو جو اہمیت دی تھی، اس نے نئی نسل کو ایک ہار میں تو پرو دیا مگر اُسے دانوں کی طرح بکھر جانے کی اجازت نہ دی یا نسبتاً تلخ لہجے میں یہ کہہ لیجئے کہ نئی نسل کو ایک مربوط اور منظم جارحیت پسند جماعت میں تبدیل کر دیا جس نے ہر جگہ قدروں اور روائتوں کو توڑ پھوڑ دینے کی طرح ڈال دی۔ اس کے جو نتائج نکلے وہ آج کے معاشرے میں بآسانی مشاہدہ کئے جا سکتے ہیں۔

اردو زبان کی ابتدا کے بارے میں آج تک جو نظریات پیش ہوئے ہیں اُن میں مقبول ترین یہ ہے کہ اُردو ترکی کا لفظ ہے جس کا مطلب ہے لشکر اور اُردو وہ زبان ہے جو مغلیہ دور میں لشکر کی زبان تھی۔ مراد یہ کہ چونکہ یہ لشکر برصغیر ہند و پاک کے مختلف علاقوں سے آئے ہوئے سپاہیوں پر مشتمل تھا اس لئے افہام و تفہیم کے لئے ایک ایسی آسان سی زبان از خود پیدا ہو گئی جو سب کے لئے قابل قبول اور کارآمد تھی۔ یہ نظریہ ایک بڑی حد تک سطحی ہے اس لئے کہ یہ الفاظ کے لین دین سے پیدا ہونے والی صورتِ حال کو ایک نئی زبان یعنی اردو کی ابتدا گردانتا ہے حالانکہ زبان کا امتیازی وصف تو اس کا وہ لسانی ڈھانچہ اور تہذیبی گوشت پوست ہے جو کسی اقدام یا حکم سے نہیں بلکہ ایک طویل ارتقائی عمل سے وجود میں آتا ہے۔ ابتداً ہر زبان خود رو ہوتی ہے اور اپنے اسی ابتدائی دور میں اُن بنیادی

اُردو کا تہذیبی پس منظر

اوصاف سے متصف ہو جاتی ہے جن کا اجتماعی روپ اس زبان کے لسانی ڈھانچے میں متشکل ہوتا رہے۔ پھر جیسے جیسے اس زبان کے بولنے والے ایک منضبط اور متوازن معاشرے میں ڈھلتے جاتے ہیں، وہ خود بھی اس کے سارے تہذیبی خدّ و خال کو اختیار کرتی چلی جاتی ہے۔ یہی نہیں بلکہ وہ تو اپنے بولنے والوں کی تاریخ اور تہذیب کی جملہ کرتوں کی دستاویز بھی بن جاتی ہے۔ آج ماہرین، ماقبل تاریخ کے واقعات کو زبانوں کے مطالعہ سے مرتب کرنے کی فکر میں ہیں جس کا مطلب یہ ہے کہ جس طرح انسانی کھوپڑی کے اندر دماغ اور دماغ میں نسل کا سارا سرمایہ محفوظ پڑا ہے بالکل اسی طرح زبان کے لسانی پیکر کے اندر بھی اس کے بولنے والوں کا سارا تہذیبی مغز موجود ہوتا ہے اور اگر کلید ہاتھ لگ جائے تو اس تک رسائی کچھ ایسا مشکل کام نہیں۔ چنانچہ اردو زبان کی ابتدا کے مسئلہ کو بھی محض الفاظ کی لین دین کے ایک خاص واقعہ تک محدود کرنے کے بجائے اسے اردو کے وسیع تر لسانی اور تہذیبی پس منظر کی روشنی میں حل کرنے کی ضرورت ہے۔

جیسا کہ ہم سب جانتے ہیں اردو کے لئے "ریختہ" کا لفظ بھی مستعمل رہا ہے اور یہ ایک دلچسپ بات ہے کہ لفظ "ریختہ" اردو زبان کے طویل تہذیبی ارتقا کو سمجھنے کے لئے موزوں ترین لفظ ہے کیوں کہ یہ لفظ بجائے خود اس بات کی طرف اشارہ ہے کہ یہ زبان ایک طویل عرصہ پر پھیلی ہوئی تہذیبی آمیزش بلکہ آویزش کو خود میں سمیٹتی چلی گئی ہے۔ یہ کہنا (اور اُردو کی ابتدا کے بارے میں یہ دوسرا نظریہ ہے) کہ برِّصغیر ہندو پاک میں مسلمانوں کی آمد سے ریختہ کی ابتدا ہوئی، درست نہیں گو مسلمانوں کی آمد سے اس کا وہ رنگ ضرور چوکھا ہوا جو آج ہمیں عزیز ہے۔ دراصل ریختہ کی ابتدا آج سے ہزاروں برس پہلے اُس زمانے میں ہوئی جب یہاں مختلف نسلوں کے قبائل کا پہلا بڑا اختلاط رونما ہوا۔ منجودڑو اور ہڑپہ کی کھدائی میں جو انسانی ڈھانچے ملے ہیں وہ پروٹو آسٹرولائڈ (PROTO-AUSTRALOID) (جس میں مثلاً سنتھل، کول وا، پرجا، گھونڈ اور بانڈی سب شامل ہیں) میڈی ٹیرینین (MEDITERRANEAN) اور آرمینائڈ (ARMENOID) نسلوں سے متعلق ہیں جس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ وادیٔ سندھ کی تہذیب سے پہلے کسی زمانے میں ان مختلف نسلوں کا اختلاط ہوا ہوگا۔[1] ایک نظریہ یہ بھی ہے کہ وادیٔ سندھ کے باشندے بحیرہ روم

---

[1] رلف لنٹن RALPH LINTON نے اپنی کتاب TREE OF CULTURE میں لکھا ہے کہ پرانے پتھر کے زمانے ہی سے برِّصغیر ہندو پاک دو بالکل مختلف انسانی نسلوں کی آماجگاہ رہا ہے۔ ان میں سے ایک نسل تو اُس HAND-AXE CULTURE کی علم بردار تھی جو افریقہ اور یوریشیا کی مشترکہ روایت سے وابستہ تھا اور دوسری نسل اُس CHOPPER AND - FLAKE-USING CULTURE کی امین تھی جو جنوب مشرقی ایشیائی روایت سے متعلق تھا۔

کی نسل سے متعلق تھے اور کسی زمانے میں ہجرت کر کے یہاں پہنچے تھے مگر جب ہم دیکھتے ہیں کہ وادی سندھ کی تہذیب میں مادری تہذیب کے شواہد بھی ہیں (بحیرۂ روم کی نسل مادری تہذیب کی علمبردار تھی) اور مانا (MANA) پرستی کے شواہد بھی (پروٹو اسٹرولائیڈ نسل مانا پرستی میں مبتلا تھی) اور یہاں ان دونوں نسلوں کے ڈھانچے بھی برآمد ہوئے ہیں تو اس سے یہی قیاس کیا جاسکتا ہے کہ تین اور چار ہزار سال قبل مسیح کے درمیانی عرصہ میں ان دونوں نسلوں کا اختلاط ہوا ہوگا اور ان کی زبانوں کی آمیزش سے وادیٔ سندھ میں پہلی بار زبانوں کا ریختہ وجود میں آیا ہوگا۔ اس ریختہ نے بعد ازاں ترقی پذیر ہوکر وادیٔ سندھ کی زبان کا روپ دھارا اور یہ زبان اس قدر نکھر سنور گئی کہ اس کے بولنے والوں نے اس کے لئے لپی یا رسم الخط بھی ایجاد کر لیا۔ ہرچند یہ رسم الخط ابھی تک پڑھا نہیں جاسکا لیکن جب سر مارٹیمر وہیلر کہتے ہیں کہ اس کے ۳۹۶ نشانات ہیں جو تعداد میں قدیم سمیریا کے رسم الخط کے نشانات سے آدھے ہیں تو اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ وادیٔ سندھ کی زبان کا رسم الخط کس قدر ترقی پذیر ہو چکا ہوگا۔

۱۵۰۰ ق م کے لگ بھگ وادی سندھ پر آریائی نسل کی یلغار کا آغاز ہوا۔ یہ قبائل خانہ بدوش تھے اور ایک طویل مسافت طے کر کے وسط ایشیا سے یہاں پہنچے تھے۔ ان کی زبان ویدک تھی جو ان کی ایرانی شاخ کی زبان اوستا سے گہری مماثلت رکھتی تھی۔ یہ قبائل کئی لہروں میں وارد ہوئے اور زبان کے اس خاص رنگ کی وجہ سے جو ہر قبیلے کا طرۂ امتیاز ہوتا تھا، وہ یہاں کی دیسی زبان میں بھی متعدد رنگ پیدا کرنے میں کامیاب ہوگئے کہ دیسی زبان کا قدیم لسانی ڈھانچہ جوں کا توں قائم رہا۔ تاہم ان قبائل کی آمد سے آریائی تہذیب اور وادیٔ سندھ کی تہذیب میں ایک بہت بڑا اختلاط بھی رونما ہوا جس کے نتیجہ میں ویدک اور دیسی زبان ایک دوسری کے ساتھ مل کر ایک بار پھر ریختہ کو وجود میں لانے کا باعث بنیں۔ یہ ریختہ محض دیسی اور بدیسی لفظوں کے ملاپ ہی کی ایک صورت نہیں تھا بلکہ اس میں آریائی اور وادیٔ سندھ کی تہذیبوں کی آویزش کے شواہد بھی موجود تھے۔ گویا دیسی زبان کا لسانی ڈھانچہ تو برقرار رہا لیکن ریختہ میں ڈھلنے کے باعث اس کے تہذیبی گوشت پوست میں اضافہ ہوگیا۔ ریختہ (اردو) کے تدریجی ارتقا میں یہ دوسرا اہم مرحلہ تھا۔ تیسرا اہم مرحلہ وہ تھا جب مسلمان اس برِصغیر میں داخل ہوئے۔ مگر آریاؤں اور مسلمانوں کی آمد کے درمیانی عرصہ میں بھی باہر سے یلغار کا سلسلہ بند نہ ہوا۔ چنانچہ جب چھٹی صدی قبل مسیح میں ایران کے بادشاہ دارا نے پنجاب اور سندھ کو اپنی عظیم الشان سلطنت کا حصہ بنا لیا تو ایرانی زبان اور دیسی زبان

کے ملاپ سے ریختہ کا رنگ شوخ تر ہوگیا۔ یہ کہنا غلط ہے کہ اردو میں ایرانی الفاظ کے نفوذ کا سلسلہ گیارھویں صدی سے شروع ہوا۔ کیوں کہ تاریخ بتاتی ہے کہ نفوذ کا یہ عمل نہایت قدیم ہے۔ دارا کی فتح پنجاب اور سندھ کے بعد سکندر اعظم نے اس علاقے پر چھاپا مارا اور اس کی فوج تقریباً پچاس برس تک اس علاقہ پر قابض رہی۔ اس کے بعد اس کا نام و نشان تک باقی نہ رہا۔ تاہم مجسمہ سازی میں بالخصوص اور ریختہ کے ارتقا میں بالعموم یونانی اثرات ایک حد تک باقی رہے۔ یونانی یلغار کے بعد سکائیتھ بالخصوص کشن نسل نے برصغیر کے معاشرے پر گہرے اثرات مرتسم کئے اور زبان کے سلسلے میں آمیزش کے عمل کو تحریک دی۔ پھر ہن یہاں آئے اور انھوں نے بھی مٹھی بھر الفاظ (بطور نمک) ریختہ کی عظیم الشان ضیافت میں شامل کئے۔ لیکن تہذیبی اور لسانی اعتبار سے ان کی اہمیت آریائی قبائل کے مقابلے میں بالکل معمولی تھی۔ وہ تہذیبی یلغار جو نتائج کے اعتبار سے آریاؤں کا ہم پلّہ قرار پا سکتی ہے۔ مسلمانوں سے متعلق ہے مگر مسلمان بھی اس برصغیر میں دو واضح لہروں کی صورت میں آئے۔ پہلی لہر محمد بن قاسم کی فتح سندھ کی صورت میں اور دوسری شمال کی طرف سے افغانوں کے حملے کی صورت میں!

محمد بن قاسم سامی النسل تھے اور ان کی زبان عربی تھی۔ وہ جب وادی سندھ کے ایک بڑے حصّے پر چھا گئے تو نہ صرف عربی اور دیسی زبان کی آمیزش وجود میں آئی بلکہ مسلمانوں کی برتر تہذیب نے یہاں کی دیسی تہذیب پر گہرے اثرات ثبت کر کے ایک ایسی نئی تہذیب کو جنم دیا جو بعد ازاں ایرانی اثرات کے نفوذ سے ہندی مسلمانوں کی تہذیب قرار پائی۔ شمال کی طرف سے آنے والے مسلمان اپنے ساتھ فارسی زبان لائے۔ چنانچہ عربی فارسی اور دیسی زبان کی آمیزش سے "ریختہ" کی وہ تیسری صورت وجود میں آئی جسے بعد ازاں "اردو" کا نام ملا۔ مگر اُردو محض تین زبانوں کی آمیزش کا ثمر نہیں تھا۔ یہ تہذیبوں کی آمیزش کا نتیجہ بھی تھا چنانچہ مسلمانوں کے سادہ اسلوب حیات، ذات وحد پر ایمان اور ذات پات کی نفی کے میلان نے برصغیر کے معاشرے کو جس نئی نہج پر استوار کیا وہ نہ صرف اردو زبان میں لکھے گئے ادب میں منعکس ہوئی بلکہ اردو زبان بجائے خود اس نئی نہج کی علامت بھی بن گئی۔

امر واقعہ یہ ہے کہ اردو زبان ہی ہماری تہذیب کا دوسرا نام ہے۔ وجہ یہ کہ اردو نے ہماری تہذیب کی روح کو اپنے اندر سمیٹا ہے اور تہذیب کے لطیف ترین ابعاد کو منعکس کرتی چلی گئی ہے۔ یہاں قدرتی طور پر یہ سوال پیدا ہوگا کہ کیا ہماری علاقائی زبانیں بھی ہماری تہذیب کی روح کو اپنے

اندر سمیٹنے میں کامیاب نہیں ہوئیں؟ اور اگر ایسا ہوا ہے تو پھر اُردو کا طرۂ امتیاز کس بات میں ہے؟۔
یہاں لحظہ بھر کے لئے توقف کیجئے تاکہ میں تین بنیادی اصطلاحوں یعنی کلچر CULTURE، تہذیب اور تمدّن (URBAN CULTURE) CIVILIZATION کے فرق کو ذرا سا بیان کر دوں۔ جب کوئی خطۂ زمین کسی پہاڑ، سمندر، دریا، جنگل یا صحرا کے باعث دوسرے خطوں سے کٹ جائے تو اس کی زبان رہنے سہنے کے آداب، تہواروں نیز زندگی کرنے کی بیشتر رسوم میں ایک انفرادیت سی پیدا ہو جاتی ہے۔ یہی انفرادیت اس خطّے کا کلچر ہے اسی طرح جب کوئی شہر اپنی انفرادیت (خوشبو) کو وجود میں لانے میں کامیاب ہو جائے تو ہم اس کی تہذیبی حیثیت کو تمدن کا نام دیتے ہیں کہ تمدّن کا تعلق مدنیت سے ہے جیسے مثلاً شہر لاہور کی انفرادیت کو ہم "لاہوریت" کا نام دے کر اسے لاہور کا تمدن کہہ سکتے ہیں۔ مگر جب تمدّن یا ثقافت کے نقوش اپنی جنم بھومی سے باہر آکر چہار اکناف میں پھیلنے لگیں اور ایک وسیع تر خطّے کی آبادی کو اپنے تصرّف میں لے آئیں تو گویا تہذیب میں ڈھل جاتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں ثقافت، تہذیب کا وہ ابتدائی اور تخلیقی روپ ہے جو جغرافیائی حالات کے تحت جنم لیتا ہے اور تہذیب، ثقافت اور تمدّن کا وہ ارتقائی یا عمومی روپ ہے جو چھوٹے چھوٹے جغرافیائی خطّوں کو عبور کر کے ایک وسیع علاقے کے آداب معاشرت کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔
مغربی پاکستان کلچر یا ثقافت کے اعتبار سے چھوٹے چھوٹے خطّوں میں بٹا ہوا ہے[1]۔ حد یہ کہ ایک ہی ضلع کو ثقافت کی رُو سے کئی علاقوں میں تقسیم کرنا ممکن ہے لیکن قومی اور تہذیبی اعتبار سے سارے کا سارا مغربی پاکستان ایک عظیم الشان "اکائی" کے طور پر صاف دکھائی دیتا ہے۔ اسی بات کو یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ یہاں کے ہر علاقے کے باسی بعض ایسی ثقافتی قدروں کے تابع ہیں جو دوسرے علاقوں میں ناپید ہیں مگر ان سب علاقوں میں بعض مشترک اجتماعی قدریں بھی ہیں جو ثقافتی امتیازات کے باوصف اپنی جگہ قائم ہیں۔ یہی پاکستانی تہذیب کی وہ صورت ہے جس کا میں نے اوپر ذکر کیا ہے۔ اسی طرح پاکستان کے مختلف علاقوں میں بولی جانے والی زبانیں اپنے اپنے علاقے کی نسبت سے ایک خاص رنگ و روپ کی حامل ہیں لیکن اردو زبان پاکستان کی اجتماعی قدروں کی امین ہونے کے باعث ان سب علاقوں سے یکساں طور پر متعلق ہے یہی وجہ ہے کہ جب بلوچستان کا بلوچ، سرحد کا پٹھان، سندھ کا سندھی اور پنجاب کا پنجابی آپس میں ملتے ہیں تو نہ صرف اردو کا سہارا لینے پر خود کو مجبور پاتے ہیں بلکہ جب اردو زبان اور ادب کا مطالعہ کرتے ہیں تو ان میں سے

---

[1] حقیقت یہ ہے کہ ہر ملک ثقافتی اعتبار سے چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں میں بٹا ہوتا ہے۔

ہر ایک کو اردو کا تہذیبی مزاج اپنے دل سے بہت قریب محسوس ہوتا ہے۔ اردو کے اس تہذیبی کردار کا اندازہ اسی بات سے لگائیے کہ مغربی پاکستان کے مختلف علاقوں میں اردو کے ادیب اور شاعر تو پیدا ہوئے لیکن ایسا بہت کم ہوا کہ پنجاب یا سرحد میں سندھی زبان کا کوئی ادیب یا سندھ میں پنجابی یا پشتو کا کوئی ادیب پیدا ہوا ہو۔

اردو ہمارے وطن کے کسی خاص علاقے کی زبان نہیں یعنی جس طرح پنجاب میں پنجابی اور سندھ میں سندھی بولی جاتی ہے، اس طرح کوئی ایک علاقہ ایسا نہیں (ایک آدھ شہر چھوڑ کر) جہاں اردو عام طور سے بولی جاتی ہو مگر اردو ہمارے تمام علاقوں اور زبانوں میں ایک رابطے کا کام ضرور دیتی ہے گویا ثقافتی یا علاقائی تشخص کے اعتبار سے تو پنجابی، سندھی، پشتو، بلوچی وغیرہ کو اہمیت حاصل ہے لیکن قومی یا تہذیبی نقطۂ نظر سے اردو ہی کو مقام امتیاز حاصل ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ہماری علاقائی زبانیں اپنے اپنے علاقے کے مخصوص ثقافتی ورثے کی امین ہیں لیکن اردو ہمارے ملک کے مشترک تہذیبی ورثے کی علمبردار ہے۔ چنانچہ اردو میں علاقائی باس کو اپنے اندر سمونے کا وہ والہانہ انداز تو شاید نہ ملے جو علاقائی زبانوں سے خاص ہے لیکن اس میں پاکستانی قوم کے بنیادی میلانات، مذہبی اعتقادات، فلسفہ اور قومی احساسات علاقائی زبانوں کے مقابلے میں کہیں بہتر اور خوب تر انداز میں ملیں گے۔ یہی ایک علاقائی زبان اور قومی زبان کا فرق ہے۔ مقدم الذکر کے مزاج میں ماں کی گود کی خوشبو رچی بسی ہوتی ہے اور وہ اپنی جنم بھومی سے بری طرح وابستہ ہونے کے باعث اس کے ان تمام پہلوؤں کی عکاسی کرتی ہے جن کا تعلق ثقافت یا کلچر سے ہوتا ہے۔ لیکن موخر الذکر کے مزاج میں ماں کی گود کی خوشبو کے علاوہ ایک منفرد اور بالغ اندازِ نظر بھی موجود ہوتا ہے اور وہ پوری قوم کے تہذیبی میلانات کی عکاس بن جاتی ہے۔ اس لئے مغربی پاکستان میں اردو ہی واحد قومی زبان ہے۔ باقی سب علاقائی زبانیں ہیں چونکہ یہ ہماری اپنی زبانیں ہیں اس لئے ہمیں عزیز بھی ہیں لیکن قومی زبان کی حیثیت اردو ہی کو مل سکتی ہے جو ہر اعتبار سے ہماری تہذیب کی نفیس ترین علامت ہے۔

سوال یہ ہے کہ کیا علمی زبان اور ادبی زبان مزاجاً ایک دوسری سے مختلف ہیں اور اگر ایسا ہے تو اس فرق کی نوعیت کیا ہے؟

جہاں تک ادبی زبان کا تعلق ہے وہ علمی زبان سے یقیناً ایک مختلف شے ہے لیکن صحافتی زبان اور علمی زبان کا فرق محلِ نظر ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ صحافت کا میدان عمل خبر کی ترسیل اور اس کے تجزیاتی عمل تک محدود ہے اور علمی زبان کا دائرہ کار ان گنت علوم پر محیط ہے لیکن لفظ کو اس کی واقعی صورت میں استعمال کرنے کی روش کے باعث ان دونوں میں حدِّ فاصل قائم کرنا بہت مشکل ہے۔ زبان علمی ہو یا صحافتی وہ بہر حال ایک منطقی رویے کے تابع اور تعقلات CONCEPTS قائم کرنے اور ان کے پھیلاؤ کو سمیٹنے کے لئے مختص ہے اور اس لئے مزاجاً ایک ہی شے ہے۔ جب کہ ادبی زبان وہبی یا کیسٹرر کے الفاظ میں MYTHICAL ہے۔

علمی زبان اور ادبی زبان ●

زبان کے ان دونوں رخوں کے پیچھے سوچ کا وہ بنیادی فرق کارفرما ہے جس کی نشان دہی کے لئے سوسن کے لینگر نے زبان کی DISCURSIVE اور PRESENTATIONAL صورتوں کا تجزیہ کیا ہے اور نہایت کامیابی کے ساتھ!

ذہن کا طرۂ امتیاز اس کا منطقی رویہ ہے لیکن کیا ذہن محض منطق کے اس رویے ہی کا نام ہے؟ اور کیا محسوسات کی بے نام اور غیر منطقی صورت ذہنی عمل سے ماورا کوئی شے ہے؟ کریٹن CREIGHTON کے حوالے سے سوسن لینگر لکھتی ہے کہ محسوسات کی اس واضح صورت گویائی کی نشاندہی نہیں ہو سکتی، چنانچہ وہ زبان کی اس کوتاہی کو مانتی ہے کہ وہ محسوسات کے اظہار کے لئے ناکافی بلکہ ایک کمزور حربہ ہے۔ زبان تو زیادہ سے زیادہ بعض داخلی واردات کو نام عطا کرتی ہے لیکن ان واردات کے سدا بدلتے رنگوں اور داخلی دنیا کی پیچیدہ اور مبہم صورتوں، نیز جذبہ اور فہم کے ربط باہم سے پیدا ہونے والی لہروں کو گرفت میں لینے یا ان کی جھلک دکھانے میں قطعاً ناکام رہتی ہے۔ مگر واضح رہے کہ جب سوسن لینگر زبان کی ناکامی کا ذکر کرتی ہے تو اس کا اشارہ زبان کے منطقی اور کاروباری پہلو کی طرف ہے جو علمی یا صحافتی زبان کے لئے مفید ہے لیکن داخلی دنیا کی تصویر کشی کے لئے قطعاً بیکار ہے۔ ہر انسان ایک جزیرے کا باسی ہے مگر بیشتر اوقات وہ یا تو جزیرہ ہی میں مقید رہتا ہے یا پھر زیادہ سے زیادہ جزیرے کے چاروں طرف پھیلے ہوئے ساحل کی ان پایاب موجوں تک آنے میں کامیاب ہوتا ہے جہاں سمندر اور جزیرہ کا ایک ازلی و ابدی تصادم جاری ہے مگر وہ اس سے آگے نہیں جا سکتا۔ صرف فنکار ہی اس سے آگے محسوسات کے سمندر میں غوطہ زن ہونے میں کامیاب ہوتا ہے اور ایسا کرتے ہوئے وہ جزیرہ کی گرامر میں جکڑی ہوئی زبان کو خیرباد کہہ دیتا ہے۔

جہاں تک فن کا تعلق ہے، محسوسات کا یہ سمندر ہی اس کا منبع ہے اور فن کار کا سب سے بڑا فرض یہ ہے کہ وہ رنگ، سُر یا لفظ کی مدد سے خود کو نہ صرف اس سمندر سے منسلک کرے بلکہ سمندر کو اپنی زبان میں منتقل کرنے پر قادر بھی ہو۔ یہاں آپ چندے توقف فرمائیں تاکہ میں اپنی بات کو ایک اور زاویے سے پیش کر سکوں۔ بات یہ ہے کہ پوری کائنات میں دو متوازی دھارے موجود ہیں۔ ایک دھارے کو مادے کی دنیا کہہ لیجئے اور مادے کی اس دنیا کی صورت یہ ہے کہ جیسے لامحدود خلا میں آندھی سی چل رہی ہو۔ یا ذرات خلا میں بکھر گئے ہوں جیسا کہ "گم آندھی" میں ہوتا ہے۔ یہ ذرات کم سے کم اور بڑی سے بڑی صورتوں میں سدا منتقل ہوتے رہے ہیں۔ انہی نے ہیولا،

نووا۔ سُپرنووا اور کہکشائیں بنتی اور ٹوٹتی، جلتی اور دوبارہ ذرّوں میں تقسیم ہوتی رہتی ہیں۔ مگر بحیثیت مجموعی مادے کی یہ دنیا LAW OF ENTROPY کے تابع ہے یعنی بتدریج مرگِ حرارت HEAT DEATH میں مبتلا ہوتی جارہی ہے۔

دوسرا دھارا "زندگی" کی وہ صورت ہے جو کائنات میں جا بجا بکھری ہوئی ہے گو ابھی تک ہم اپنی زمینی زندگی کے علاوہ زندگی کے کسی اور روپ سے متعارف نہیں ہو سکے۔ مگر کائنات میں اس کے وجود سے انکار ممکن نہیں بلکہ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ جس طرح کائنات میں ذرات کی ایک گم آندھی معلق ہے۔ بالکل اسی طرح بلکہ اسی بُعد DIMENSION کے اندر زندگی کے اجزا کی گم آندھی بھی معلق ہو اور جہاں کہیں ان اجزا کو اپنی جڑیں آتارنے کا موقع ملے تو اس سے زندگی کے ہزاروں لاکھوں روپ خلق ہوتے چلے جائیں گے۔ زندگی، زندگی کو جنم دیتی ہے اور اپنی نوع کو حیرت انگیز طور پر بڑھا سکتی ہے۔ خود انسانی زندگی ہی کو دیکھئے کہ آدمِ خاکی کی آل اس تیزی سے بڑھی ہے کہ افزائشِ نسل کا سلسلہ بجائے خود ایک بھیانک مستقبل کی صورت میں نظر آنے لگا ہے۔ بے شک خود زندگی بھی موت کی زد میں ہے مگر اس کے اس وصف سے کون انکار کرے گا کہ مادے کے برعکس وہ تخلیق نو پر قادر ہے اور خود کو REGENERATE کر سکتی ہے[1]

میں اس طویل جملۂ معترضہ کے لئے معافی کا خواستگار نہیں ہوں کیونکہ میری بات اس جملے کے بغیر پوری طرح آئینہ ہی نہیں ہو سکتی تھی۔ میں نے جب کبھی لفظوں کی کائنات پر غور کیا ہے تو مجھے اس میں بھی دو متوازی دھارے واضح طور پر دکھائی دیئے ہیں۔ ان میں سے ایک دھارا تو وہ ہے جس میں الفاظ کثرتِ استعمال سے دم بدم اپنی داخلی حرارت سے محروم ہو رہے ہیں یعنی مرگِ حرارت میں مبتلا ہیں اور یوں LAW OF ENTROPY کے تابع ہو کر نہ تو خود کو REGENERATE کر سکتے ہیں اور نہ تخلیق کے عمل ہی سے بہرہ مند ہونے پر قادر ہیں۔ ان میں سے ہر لفظ کا ایک متعین مفہوم اس سے ہمیشہ ہمیشہ کے لئے چپک چکا ہے۔ یہ وہ سکّے ہیں جن پر قیمت کا ٹھپہ لگ چکا ہے اور اب تبدیل نہیں ہو سکتا اور اسی لئے یہ اس جہان میں بالکل بے کار ہیں۔ جہاں کا سکّہ کچھ اور ہے۔ سکّۂ رائج الوقت کی حیثیت میں یہ الفاظ علمی اور صحافتی ضرورتوں کے

---

[1] واضح رہے کہ پروٹوپلازم کا وظیفہ میں موت شامل نہیں ہے۔ موت تو ارتقا کا ثمر ہے۔ بنیادی طور پر زندگی کو موت کوئی خطرہ نہیں چنانچہ زندگی کی سادہ ترین اور قدیم ترین صورت ایسی ہے جو لازوال ہے درختوں میں تصور یہ ہے کہ درخت کو کاٹ دیں تو وہ دوبارہ اگ آتا ہے حیوانوں میں تو عام ہے لیکن یہاں نسل کا تسلسل ایک بڑی حد تک موت کی نفی کر دیتا ہے۔ چنانچہ قدیم قبائل کی اساطیر نے موت کو بالعموم ایک حادثہ قرار دیا ہے نہ کہ ایک فطری عمل! اسی طرح ترقی یافتہ مذاہب میں روح کا تصور ملتا ہے۔ جو زندگی کے تسلسل ہی کی ایک صورت ہے۔

لئے کارآمد ہیں تاکہ ایک متعین مفہوم، نظریے، عقیدے یا خبر کی ترسیل کرسکیں مگر یہ اس دنیا کو مس کرنے اور پھر اسے صورت پذیر کرنے کے ناقابل ہیں جو عقبی دیار کی صورت روزمرہ کی کاروباری زندگی کے پیچھے موجود ہے اور جسے میں نے محسوسات کے سمندر کا نام دیا ہے۔

دوسرا دھارا ان الفاظ کا ہے جو فن کار کے ہاتھوں کے لمس سے زندہ اور بوقلموں جسموں کی طرح دھڑکنے لگتے ہیں مگر محض صورتوں کی بوقلمونی اور دھڑکن کا مظاہرہ ہی ان لفظوں کا واحد مقصد نہیں ان لفظوں کا مقصد یہ بھی ہے کہ وہ اندر کے جہانِ پراسرار کو گرفت میں لیں اور یہ کام جبھی ممکن ہے کہ وہ اپنے اوپر سے متعین معنی کا سخت چھلکا اتار پھینکیں۔ تمثیل کی زبان میں یوں کہہ لیجیے کہ جب کاروباری الفاظ کے سکوں کو کٹھالی میں ڈال کر ان کے سابقہ نقوش کو منہدم کر دیا جائے تو پھر خالص دھات کی صورت میں وہ نئے نقوش کو قبول کرنے کے قابل ہوتے ہیں۔ یہی ایک اچھے ادیب کا کام ہے کہ وہ اپنے تخلیقی عمل میں پہلے تو لفظ کو اس کے مروّج مفہوم سے نجات دلاتا ہے اور پھر ایک جادوگر کی طرح اسے ایک نئے، تازہ اور زرخیز مفہوم سے منسلک کر دیتا ہے مگر یہ مفہوم کوئی پہلے سے طے شدہ نظریہ نہیں ہوتا (جیسا کہ بعض ترقی پسند شعرا کے ہاں) بلکہ ایک پرچھائیں کے مانند ہوتا ہے جو لحظہ بہ لحظہ بڑی ہوتی چلی جاتی ہے اور ان دیکھے ان چھوئے جہانوں کو صورت پذیر کرتی ہے۔ سطح پر انسانی شعور کا کام اشیا کو نامزد کرنا اور تعلقات قائم کرنا ہے اور اس کے لئے اسے ایسے الفاظ کی ضرورت ہے جن میں کوئی ابہام نہ ہو، جن کے معانی معین اور جہت واضح ہو تاکہ ابلاغ اور ترسیل کا وہ مقصد پورا کر سکے جو نارمل شریفانہ زندگی بسر کرنے کے لئے ناگزیر ہے۔ مگر شعور کی اس کاروباری سطح کے نیچے ایک اور جہان بھی ہے جس کی اشیا کو آپ ایک عمومی سا نام تو دے سکتے ہیں مگر جن کو آپ تعلقات میں ڈھال نہیں سکتے۔ مثلاً خوشی، غم، برہمی ایسے محسوسات جن کی نشاندہی کے لئے آپ ان کے گرد بس موہوم سے خطوط ہی کھینچ سکتے ہیں۔ آگاہی کی اس سطح کے نیچے ایک اور دیار بھی ہے جس کے محسوسات کو آپ پہچان تک نہیں سکتے۔ یعنی یہ ایک ایسا دیار ہے جس کے محسوسات میں خوشی غم اور برہمی کی کوئی الگ صورت موجود نہیں بلکہ ایک انجانے نامانوس ان دیکھے اور بے نام "احساس" کا وجود ہے۔ فن کار کا کام یہ ہے کہ وہ شعور کی سطح سے نیچے اتر کر آگاہی کی اس زیریں سطح تک رسائی حاصل کرے جس میں پوری کائنات کا بے نام تخلیقی لاوا موج زن ہے۔ ظاہر ہے کہ "احساس" کی اس صورت تک کاروباری الفاظ پہنچ نہیں سکتے کیوں کہ اگر وہ ایسا کریں تو

اُن کے پَر جل اُٹھیں۔

اِس بے نام اور بے نہایت احساس تک الفاظ کی بے نام اور بے نہایت صورت ہی رسائی پا سکتی ہے چنان چہ اس لئے ہر اعلیٰ فن کار کاروباری لفظ کے چھلکے کو توڑ کر اس کے اندر کے مغز کو گرفت میں لیتا ہے اور پھر اسے منقلب کرتا ہے تاکہ وہ ذات کی تہوں میں چھپے ہوئے احساس کو پہچاننے اور منظرِ عام پر لانے میں کامیاب ہو سکے۔

اُردو زبان اور اس کے ادب سے پنجابی زبان اور
اس کے ادب کا وہی رشتہ ہے جو دریائے سندھ
سے پنجاب کے اُن پانچ دریاؤں کا ہے جو پنجند کے مقام
پر ایک ہی دھارے میں منتقل ہو کر بالآخر دریائے
سندھ میں جا گرتے ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ جس
طرح پنجاب پانچ دریاؤں کی سرزمین ہے اسی طرح
یہاں پانچ مقامی بولیاں۔ تہندا، پوٹھوہاری، لاہوری
ہندکو، اور سرائیکی بھی ہیں جن کے رنگوں اور لہجوں کے
امتزاج کا نام پنجابی ہے۔ قدیم زمانے میں برِصغیر ہندو
پاک کو سندھو دیش کا نام ملا تھا جو بعد ازاں بگڑ کر
ہندو دیش یا ہندوستان کہلایا۔ وجہ غالباً یہ تھی کہ
اس زمانے میں اس برصغیر کا صرف وہی حصہ آباد تھا
جو دریائے سندھ اور اس کے معاونین کی گرفت میں
تھا اور باقی سارا علاقہ گھنے جنگلات سے اٹا پڑا تھا۔
چنانچہ جس طرح دریائے نیل کے کنارے قدیم مصری

اُردو اور پنجابی کا باہمی رشتہ ●

تہذیب اور اس کی زبان نے نشوونما پائی اور دریائے دجلہ اور فرات کے کنارے سُمیریا کی تہذیب اور اس کی زبان نے پَر پرزے نکالے بالکل اسی طرح قدیم زمانے میں دریائے سندھ اور اس کے معاونین کے کناروں پر وادئ سندھ کی تہذیب اور اس کی زبان پروان چڑھی جو اردو کی اولین صورت تھی (بدقسمتی سے ابھی تک اس زبان کی لپی یا رسم الخط کو پڑھا نہیں جا سکا) اُردو کے لئے ریختہ کا بھی لفظ مستعمل رہا ہے اور چونکہ وادئ سندھ کی تہذیب اور اس کی زبان پروٹو آسٹرولائڈ اور پروٹونیگراؤڈ نسلوں اور زبانوں کا "ریختہ" تھی اس لئے وادئ سندھ کی اس قدیم زبان کو اُردو کی ابتدائی صورت ہی قرار دینا چاہیے۔ اب غور فرمائیے کہ جس طرح وادئ سندھ کی تہذیب میں پنجاب کے علاقوں کی تہذیب اور ثقافت کا وافر حصہ شامل تھا۔ بالکل اسی طرح طرح وادئ سندھ کی زبان کی بُنت میں پنجابی زبان کے دھاگے ـــ اس کے افعال وضمائر بھی نمایاں طور پر شامل ہوں گے۔ لہذا اردو اور پنجابی کا تعلق خاطر پورے پانچ ہزار سال کا قصہ ہے دو چار برس کی بات نہیں! البتہ اس رشتہ کی نوعیت کے بارے میں تا حال فیصلہ نہیں ہو سکا۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ پنجابی کی حیثیت ماں کی سی ہے اور اُردو اس کی بیٹی ہے۔ چنانچہ پاکستان کے وجود میں آجانے کے بعد جب بھارت میں اُردو کا مستقبل تاریک ہو گیا تو مولانا صلاح الدین احمد نے بڑے کرب کے ساتھ اس بات کا اظہار کیا تھا کہ اردو پنجاب کی بیٹی ہے مگر اب بیوہ ہو کر واپس اپنے میکے آگئی ہے۔ اسی طرح بعض لوگوں کا خیال ہے کہ اُردو اگر درخت ہے تو پنجابی اس کی ایک شاخ ہے بعینہٖ جیسے پراکرتیں، سنسکرت کی شاخیں ہیں۔ مگر چونکہ اب اہل علم اس بات پر متفق ہو رہے ہیں کہ پراکرتیں اس دھرتی کی قدیم زبانیں تھیں اور سنسکرت سے ان کا کوئی نسلی رشتہ نہیں تھا جب کہ اُردو اور پنجابی میں ایک گہرا نسلی، ثقافتی اور لسانی رشتہ ہے، اس لئے "درخت اور شاخ" کی تمثیل کچھ ایسی کارآمد نہیں۔ اصل بات یہ ہے کہ پنجابی کا اردو سے وہی رشتہ ہے جو پنجاب کے پانچ دریاؤں کا دریائے سندھ سے ہے اور یہ رشتہ کچھ یوں ہے کہ اگر خدانخواستہ یہ پانچ دریا خشک ہو جائیں تو دریائے سندھ کی کمر ہی ٹوٹ جائے اور اگر سرحد سے آنے والے دریا اور بلوچستان اور سندھ کے ندی نالوں کا سلسلہ رک جائے تو دریائے سندھ شاید خود بھی سمٹ کر محض ایک ندی بن جائے۔ لہذا دریائے سندھ درحقیقت سرحد، بلوچستان، سندھ اور پنجاب کے دریاؤں اور ندی نالوں کے "ریختہ" کا دوسرا نام ہے۔ اسی طرح اردو زبان بھی ایک "ریختہ" ہے۔ اگر پنجابی، سندھی، بلوچی، پشتو اور دوسری زبانوں کے بولنے والوں سے اس کا رشتہ منقطع ہو جائے تو اس کی حالت بھی شاید وہی ہوگی جو معاونین سے کٹ جانے پر دریائے سندھ کی ہو سکتی ہے۔

اردو کسی ایک علاقے کی زبان نہیں۔ ہر چند بعض ایسے خطے بھی موجود ہیں جہاں اردو بول چال کی زبان کا درجہ رکھتی ہے مگر انصاف کا تقاضہ یہ ہے کہ اُردو کے اس روپ کو "علاقائی اُردو" ہی کا نام دیا جائے۔ وجہ یہ کہ اُردو کا یہ علاقائی لب و لہجہ یا رنگ، اردو کے اس عالم گیر رنگ سے قدرے مختلف ہے جو مثلاً پشاور سے لے کر مدراس تک ہر جگہ نظر آتا ہے۔ اس عالمگیر رنگ پر علاقائی اُردو کی چھاپ لگانا اور پھر اصرار کرنا کہ اس لب و لہجہ اور محاورہ علاقائی اردو کے عین مطابق ہو، ایک بالکل مصنوعی سی بات ہوگی اور اس سے اردو کی وہ حیثیت مجروح ہوگی جو اسے ایک "بڑی زبان" کے مقام بلند پر فائز کرتی ہے۔ وہ زبان جو ہزاروں برس کے کٹاؤ کے عمل سے گہری اور کشادہ ہو کر ایک بڑی زبان کے درجہ پر جا پہنچتی ہے، دراصل ایک ایسی نشیبی گزرگاہ کی طرح ہوتی ہے جس میں جملہ علاقائی زبانوں کے الفاظ، لہجے اور ثقافتی اشارات از خود شامل ہوتے رہتے ہیں۔ اسی لئے میں نے اُردو کو دریائے سندھ سے تشبیہ دی ہے کہ یہ دریا ایک تجرید ہی نہیں۔ ایک نشیبی گزرگاہ بھی ہے۔ اور جب میں کہتا ہوں کہ اردو بھی ایک نشیبی گزرگاہ ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ جملہ علاقائی زبانیں (جن میں پنجابی بھی شامل ہے) مجبور ہیں کہ اس قدرتی گزرگاہ کو استعمال کریں۔ رہا یہ سوال کہ اگر پنجابی زبان اس گزرگاہ سے کٹ کر خود کفیل اور خود مختار ہونے کی کوشش کرے تو پھر صورت کیا ہوگی۔ بنیادی طور پر محض ایک مفروضہ ہے۔ وجہ یہ کہ جس طرح پنجاب کے دریا مجبور ہیں کہ اس قدرتی نشیب میں جا گریں جس کا نام دریائے سندھ ہے، اسی طرح اہلِ پنجاب بھی مجبور ہیں کہ اپنے فکر و احساس کی لطیف ترین پرتوں اور اپنی تہذیب و ثقافت کی جملہ کروٹوں کو اردو میں منتقل کریں کہ اردو زبان ہی برصغیر پاک و ہند کا وہ سب سے بڑا نشیب ہے جس میں علاقائی زبانیں ہزاروں برس سے گر رہی ہیں اور ہزاروں برس تک گرتی چلی جائیں گی۔

پچھلے ایک سو برس کے عرصہ میں اہلِ پنجاب نے جس نفیس اور خوبصورت انداز میں پنجاب کی روح، اس کے جوہر کو اردو میں سمویا ہے، یہ اس بات کا ثبوت ہے کہ انھیں اردو اور پنجابی کے اس رشتے کا بھرپور احساس ہے جو ایک دریا اور اس کے معاونین میں استوار ہوتا ہے۔ پھر چونکہ پنجابی بولنے والوں کا طبقہ ہمیشہ سے محنتی، مہم جو، زیرک اور تخلیقی اعتبار سے فعال رہا ہے۔ لہٰذا یہ بات بآسانی سمجھ میں آتی ہے کہ پچھلے ایک سو برس کے اردو ادب پر پنجاب کی اتنی گہری چھاپ کیوں ثبت ہے کہ اگر شاعری سے اقبال، حفیظ، محروم، میراجی، فیض، راشد، مجید امجد، احمد ندیم قاسمی، راجہ مہدی، یوسف ظفر، قیوم نظر، ضیا جالندھری، ضمیر جعفری، جعفر طاہر، بلراج کومل، تخت سنگھ، ناصر کاظمی اور متعدد دوسرے اہم شعرا کے نام حذف کر دیئے جائیں یا نثر کے تذکرے میں منٹو، غلام عباس، ممتاز مفتی، کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی

قدرت اللہ شہاب، پطرس، اشفاق احمد، بلونت سنگھ، رام لعل، مسعود مفتی، کنھیا لال کپور، ابن انشا، غلام الثقلین نقوی اور دوسرے لاتعداد لکھنے والوں کے نام خارج ہو جائیں یا محسنین اردو کے سلسلے میں حسرت، مہر، سالک، مولانا صلاح الدین احمد، فلک پیما، پطرس، حمید احمد خاں، ڈاکٹر سید عبداللہ سید علی عباس جلالپوری، ڈاکٹر وحید قریشی اور دوسرے اکابرین کی طرف کوئی اشارہ نہ ملے تو اردو ادب ایک بڑی حد تک مفلس اور تہی دامن نظر آنے لگے۔

ایسی صورت حال میں مسئلے کی نوعیت بالکل تبدیل ہو جاتی ہے۔ عام حالات میں تو ایک زبان کے کسی دوسری زبان پر مرتسم ہونے والے اثرات کا بآسانی جائزہ لیا جا سکتا ہے اور یہ جائزہ خاصا زرخیز اور خیال انگیز بھی ثابت ہو سکتا ہے۔ مگر اردو ادب اور پنجابی ادب کے ربط باہم میں تاثیر و تاثر کا میلان تلاش کرنا تضیع اوقات کے سوا اور کچھ نہیں۔ مثلاً اگر اردو ادب میں پنجاب کی بعض عشقیہ داستانوں ہیر رانجھا، سوہنی مہینوال، مرزا صاحباں کی طرف اشارے ملتے ہیں یا انھیں اردو میں منتقل کر لیا گیا ہے۔ اسی طرح اگر پنجاب کے صوفی شعراء۔ فرید، بلھے شاہ، شاہ حسین، وارث شاہ اور بعض دوسروں کے اقوال اُردو نثر اور نظم میں نگینوں کی طرح چمکنے لگے ہیں یا اگر جدید پنجابی غزل اور افسانے میں اردو غزل اور افسانے کی روشنائی نظر آنے لگی ہے تو یہ کوئی ایسی بات نہیں جسے حیرت انگیز قرار دے کر خوشی سے تالیاں بجائیں جب کسی ایک ہی خطے کے رہنے والے بیک وقت دو زبانوں کو ذریعۂ اظہار بنا رہے ہوں تو ایک حد تک لین دین کی فضا کا قائم ہو جانا ایک بالکل قدرتی بات ہے مگر در اصل ایسی صورت میں لین دین کی فضا کا قائم ہو جانا کسی خاص اہمیت کا حامل نہیں ہوتا، جیسا کہ دو مختلف قسم کی تہذیبوں اور زبانوں کے ربط باہم کے سلسلے میں مشاہدہ کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً اردو ادب پر انگریزی ادب کے اثرات بہت نمایاں ہیں اور اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ انگریزی ادب کا مزاج اردو ادب سے بالکل مختلف ہے اور اس نے ایک مدِّ مقابل کی حیثیت میں اردو پر براہ راست اپنے اثرات ثبت کئے ہیں۔ بات کو الٹ کر یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ انگریزی ادب نے اردو ادب کو فکر و احساس اور ترسیل و اظہار کے وہ اسالیب دئے ہیں جو انگریزی فضا میں پروان چڑھے تھے لیکن جن کا اردو میں فقدان تھا۔ دوسری طرف پنجابی اور اُردو ایک ہی گھر میں نشو و نما پانے والی زبانیں ہیں۔ لہٰذا پنجابی ادب نے براہ راست اُردو ادب پر اور اسی طرح اردو ادب نے براہ راست پنجابی ادب پر کوئی نمایاں اثرات مرتسم نہیں کئے۔ ہوا فقط یہ ہے کہ اہل پنجاب نے اردو کو اپنا اوڑھنا بچھونا بنایا ہے اور اس لئے پنجابی زبان اور اس کے ادب کی تخلیق میں صرف ہونے والے عناصر بڑے قدرتی انداز میں اردو ادب کے تار و پود میں صرف ہوتے چلے گئے ہیں۔

مراد یہ کہ جب پنجاب کا ایک ادیب اُردو زبان میں لکھتا ہے تو اپنی جنم بھومی کی ساری بو باس، مزاج اور لہجے کو اردو میں منتقل کرنے پر مجبور ہے۔ یوں دونوں زبانوں کے ادب میں ایک عجیب سی یک رنگی بلکہ ہم آہنگی پیدا ہوگئی ہے جس کا ادراک کرتے ہوئے ایک عام سا قاری اس مغالطے میں پڑجاتا ہے کہ شاید ان دو زبانوں نے ایک دوسرے پر گہرے اثرات مرتسم کئے ہیں۔ حالانکہ حقیقت صرف یہ ہے کہ پنجاب کے جوہر نے ایک طرف تو خود کو پنجابی زبان میں اور دوسری طرف اردو زبان میں منعکس کیا ہے اور اسی لئے ان دونوں زبانوں کی ادبیات میں اگر کوئی فرق ہے تو وہ جوہر کا نہیں بلکہ صرف ان پیمانوں کا ہے جن میں اس جوہر کو پیش کیا گیا ہے۔ پنجابی زبان کے مخصوص لسانی ڈھانچے نے پنجاب کی سائکی کے اس حصے کی ترسیل کی ہے جو ایک طرف جذباتی خروش سے عبارت ہے اور اپنے اظہار کے لئے گیت اور ماہیا کے لوچدار اور رسیلے پیکر کا طالب ـــــ اور دوسری طرف وہ روحانی پرواز کے لئے ایک عجیب سی جذباتی پھڑپھڑاہٹ میں مبتلا ہے اور کافی یا دوہے کی نُبک اور لطیف صورتوں میں خود منکشف کرتا ہے۔ اس کے مقابلے میں اردو زبان کے متنوع اسالیب نے پنجاب کی سائکی کی ان لاتعداد پرتوں کی عکاسی کی ہے جو فکری اور احساسی لطافتوں اور نزاکتوں کی امین ہیں اور اپنے اظہار اور ترسیل کے لئے نازک ترجمانیوں کی طالب ہیں۔ یوں دیکھا جائے تو ابتدائی تمثیل کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ پنجاب کے جوہر نے پانچ دہائیوں کی حد تک تو پنجابی ہیں مگر اس کے بعد اردو میں اپنا اظہار کیا ہے اور یہ سب کچھ ایک ایسے قدرتی اور فطری انداز میں رونما ہوا ہے کہ پنجابی ادب پر اُردو کے اثرات اور اردو ادب پر پنجابی کے اثرات کو نشان زد کرنے کا کوئی جواز باقی نہیں رہتا۔

نفسیاتی تنقید کی اہمیت

اس میں کوئی شک نہیں کہ نفسیات کو انیسویں صدی
کے یورپ میں اہمیت ملنا شروع ہو گئی تھی مگر بحیثیت
مجموعی انیسویں صدی کا نصف اول تیقن اور اعتماد کا
زمانہ تھا اور اس زمانے کے انسان کی شخصیت اس قدر
جڑی ہوئی تھی اور اس کے ہاں اشرف المخلوقات ہونے کا
احساس اس قدر غالب تھا کہ ماہرین نفسیات کی کارکردگی
کے لئے "کچا مواد" کا ملنا ہی مشکل ہو گیا تھا۔ ایسے میں
علم النفس کو کس طرح فروغ مل سکتا تھا؟ مگر انیسویں
صدی کے زوال کے ساتھ ساتھ کچھ ایسے انکشافات
ہوئے کہ مغرب کے انسان کی خود اعتمادی اور تیقن
پارہ پارہ ہو گیا جس طرح کوپرنکیس نے زمین کی مرکزی
حیثیت کے تصور کو غلط ثابت کر کے اپنے زمانے کے
اذہان کو ایک ذہنی دھچکا پہنچایا تھا بالکل اسی طرح
ڈارون اور سپنسر نے انسان کو بہشت سے دیس نکالا
پانے والی غیر ارضی مخلوق کے بجائے حیوانی زندگی کی

ایک ترقی یافتہ صورت قرار دے کر انسان کا رشتہ جانور سے جوڑ دیا اور یوں اس کے اشرف المخلوقات ہونے کے تصور کو پاش پاش کر دیا۔ یہ ایک کربناک صورت حال تھی جو بیسویں صدی کے مغربی انسان نے گویا ورثہ میں حاصل کی۔ ایک طرف اس کی صدیوں پرانی اقدار ادارے اور جذباتی رویے تھے دوسری طرف علم کی حدود ایک دھماکے کے ساتھ پھیل گئی تھیں اور انسان جذبے کی رجعت اور فہم کی ترقی کے عین درمیان محض ہوا میں معلق ہو کر رہ گیا تھا۔ قدیم زمانے کے انسان کا علامتی پیکر ابوالہول تھا یعنی جسم حیوان کا اور سر انسان کا مگر کسی نہ کسی طرح انسان کا سر اور جانور کا دھڑ آپس میں جڑ گئے تھے اور انسان نے اپنی اس نئی حیثیت کو قبول کر لیا تھا یعنی وہ اپنے طبعی رجحانات کی سیرابی کے عمل کو مذہبی اور معاشرتی تحفظ مہیا کرتا تھا اور اس لئے داخلی ٹوٹ پھوٹ کی زد میں نہیں آتا تھا مگر بیسویں صدی کے مغربی انسان کی یہ صدیوں پرانی مفاہمت شکست آشنا ہوتی ہوئی نظر آتی ہے۔ ایک طرف اُسے یہ احساس ہے کہ فہم کی قوت اور تہذیب کا ارتقا اُسے آگے کی طرف لے جانے کا اہل ہے اور دوسری طرف اُسے یہ احساس ہے کہ اس کے تہذیبی لبادے کے نیچے ایک حیوان چھپا بیٹھا ہے۔ بیسویں صدی کی پہلی جنگ عظیم نے اندر کے حیوان کی موجودگی کا جو ثبوت مہیا کیا اس سے مغرب کے انسان کی شخصیت دو لخت ہو گئی اور اس کے شعور اور لاشعور میں مفاہمت اور لین دین کا جو شریفانہ عمل ہزاروں برس سے جاری تھا، یکایک ٹوٹ گیا اور یورپ میں ایسے ذہنی مریضوں کی تعداد میں اضافہ ہونے لگا جو دو دریاؤں کے درمیان معلق ہو کر رہ گئے تھے۔ فرائڈ، آڈلر اور ژونگ —— یہ سب لوگ بنیادی طور پر طبیب تھے جو لوگوں کے ذہنی عوارض کی تشخیص کے سلسلے میں کام کر رہے تھے۔ ان میں سے فرائڈ کا خیال تھا کہ ذہنی عوارض اُن ناز یبا حیوانی خواہشات کا نتیجہ ہیں جنھیں فرد اپنے لاشعور میں دھکیل دیتا ہے چنانچہ اس نے اول اول لاشعور کو ایک ایسے گٹر کی صورت میں دیکھا جس میں "مہذب انسان" اپنے سارے جذباتی اور ذہنی "بول و براز" کو گویا پھینک دیتا ہے اور پھر بھول جاتا ہے کہ اس نے یہ حرکت فرمائی تھی۔ مگر پھر گٹر سے بدبو کے جو بھبھوکے اٹھتے ہیں وہ اس فرد کی زندگی کو مفلوج کر کے رکھ دیتے ہیں۔ آڈلر نے کہا کہ بیشتر انسانی اقدامات اندر کے احساس برتری یا احساس کمتری سے اثر قبول کرتے ہیں۔ ژونگ کا رویہ مثبت تھا۔ اس نے فرائڈ کے لاشعور کو شخصی لاشعور کے مترادف قرار دیا اور پھر اجتماعی لاشعور کی بات کی جس میں پوری نسل انسانی کے تجربات محفوظ پڑے ہیں۔ ان تجربات کا حیوانی رخ طبعی رجحانات کی صورت میں اور انسانی رُخ آرکی ٹائپل امیجز کی صورت میں درشن دیتا ہے۔ نیز کہا کہ جب انسان کے شعور، لاشعور اور اجتماعی لاشعور میں مفاہمت پیدا ہو جائے تو ذات جڑ جاتی ہے اور نفسیاتی عارضہ ختم ہو جاتا ہے بات وہی تھی کہ انسان کی پارہ پارہ شخصیت کو از سر نو مرتب اور مجتمع کیا جائے۔

سوال یہ ہے کہ اگر نفسیات کے ان مختلف مکاتب فکر کا اصل مقصد نفسیاتی عوارض کا استیصال تھا تو پھر ادب کیوں ان کی زد میں آیا جب کہ ہم جانتے ہیں کہ ادب جذبات کی تہذیب کی صورت ہے نہ کہ ان کے اخراج یا اشتعال کی ؟ ـ بات یہ ہے کہ جب شروع شروع میں نفسیات کے ہتھیار طبیب کی گرفت میں آئے تو اُس نے انھیں ہر شے پر آزمایا اور اس سے بعض اوقات ایک کربناک صورتحال بھی پیدا ہوئی ۔ مثلاً فرائڈ کے پیش نظر زیادہ تر تشخیص کا مسئلہ تھا اور وہ معاشرے کے بعض مثبت اور صحت مند رجحانات میں بھی نیوراسیس کی علامات تلاش کرنے پر مائل تھا ۔ چنانچہ اُس نے آرٹ یا ادب کو بھی نفسیاتی عارضے کی ایک علامت قرار دیا ۔ چونکہ اس کی دانست میں لاشعور میں دبی ہوئی خواہشات یا یوں کہہ لیجئے کہ اندر کا "حیوان" ہی ذہنی عوارض کا باعث تھا اس لئے قدرتی طور پر ادب کا تجزیہ اس طور کیا جانے لگا جیسے وہ بھی کوئی بیماری ہو اور ادیب یا آرٹسٹ وہ انسان ہو جسے یہ بیماری لاحق ہوگئی ہو ۔ دوسری طرف ژنگ نے ادب کی دو اقسام کی نشاندہی کی ۔ پہلی قسم وہ تھی جسے اس نے Psychological Mode کا ادب کیا اور دوسری وہ جسے اس نے Visionary ادب کا نام دیا ۔ مقدم الذکر کے بارے میں اس نے یہ موقف اختیار کیا کہ اس کا مواد انسان کے شعور سے کشید ہوتا ہے مثلاً کوئی بحرانی کیفیت ، تقدیر کا آشوب ، حادثات وغیرہ ۔ موخر الذکر کے سلسلے میں اس نے کہا کہ اس کا مواد عام زندگی کا مانوس مواد نہیں ہوتا بلکہ ایک ایسا پُراسرار مواد ہے جو انسانی زندگی کے اُس عقبی دیار HINTERLAND سے حاصل ہوتا ہے جو انسان کی حیوانی زندگی کے لاکھوں سالوں پر محیط ہے اور جسے سمجھنا ناممکن ہے اور جو آرکی ٹائپل علامات میں خود کو ظاہر کرتا ہے ۔ گویا فرائڈ کے مطابق علامت دبے ہوئے تصادم کا نشان ہے اور اسکے معنی کو تحلیل اور تجزیے سے گرفت میں لیا جا سکتا ہے مگر ژنگ کے مطابق آرکی ٹائپل علامت انسان کے اجتماعی لاشعور سے متعلق ہے اور اس کا معنی گرفت میں نہیں آ سکتا ۔

وہ ادبی نقاد جنھوں نے فرائڈ کے نظریات کو اپنایا ، ادب اور ادیب کے ساتھ وہی سلوک کرتے رہے جو ایک ڈاکٹر اپنے مریض کے ساتھ کرتا ہے یعنی اس کا عکس رے یا خون تھوک کا معائنہ وغیرہ ! اس فرق کے ساتھ کہ انھوں نے ادیب کے خون تھوک کے بجائے اس کی تخلیقات میں ابھرنے والی علامتوں اور استعاروں کا سہارا لے کر اُس کے کامپلکس کو دریافت کیا ۔ یہ ایک نہایت عمدہ ذہنی ورزش ضروری تھی مگر اس سے ادب کے جمالیاتی پہلوؤں کا تجزیہ پس پشت جا پڑا اور نقاد محض ادیب کے کامپلکس کے چکر میں گرفتار ہوگیا ۔ مگر وہ نقاد جنھوں نے ژنگ کے اجتماعی لاشعور اور آرکی ٹائپل امیجز کی روشنی میں ادب اور ادیب کا مطالعہ کیا ، اس سلسلے میں ایک کشادہ نقطۂ نظر کو بروئے کار لائے اور انھوں نے ادب کی پُراسراریت کو ایک نیا اور گہرا مفہوم عطا کر دیا ۔ اب گویا یہ بات واضح ہوگئی کہ ادب محض ادیب کے کامپلکس کی علامت نہیں اور نہ محض ماحول

کے مدوجزر کے تابع ہے بلکہ اس کا نہایت گہرا رشتہ انسان کے اجتماعی لاشعور سے ہے اور یہ ان آرکی ٹائپل امیجز میں اپنا اظہار کرتا ہے جو نسلِ انسانی کا مشترکہ چلن ہیں نہ کہ کسی فرد کا شخصی رویہ! اس کا بہت بڑا فائدہ یہ ہوا کہ ادب کی پرکھ کے سلسلے میں آرکی ٹائپل امیجز کی موجودگی یا عدم موجودگی سے اس بات کا تجزیہ ہونے لگا کہ کوئی تخلیق محض کسی ہنگامی واقعہ یا کامپلکس کی پیداوار ہے یا اس کی جڑیں انسان کے ماضی میں بھی اتری ہوئی ہیں۔ یہ ایک نہایت اہم میزان تھا۔ وجہ یہ کہ ہنگامی واقعہ یا کامپلکس کا اظہار کرنے والی تخلیق کا زیادہ گہرا رشتہ شعور کی دنیا سے ہوتا ہے اور اس لئے وہ اُس خود روانی سے تہی ہوتی ہے جو اجتماعی لاشعور کی دنیا سے رشتہ استوار کرنے کا نتیجہ ہے اور جس میں ع

'نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں' کی سی کیفیت سدا موجود رہتی ہے۔

با ایں ہمہ اس بات کو فراموش نہیں کرنا چاہیئے کہ ادبی تخلیق اپنی جگہ ایک منفرد اور مقصود بالذات شے ہے اور اس کا وجود محض باہر کی کسی شے کے وجود سے مشروط نہیں۔ مراد یہ کہ اگر ادب کو محض طبقاتی کشمکش کے حوالے سے یا فرائڈ کے لاشعور یا ژنگ کے اجتماعی لاشعور کے واسطے سے پہچانا جائے تو پھر اس کا اپنا کردار مسخ ہو کر رہ جائے گا۔ بے شک ایک ادبی تخلیق انسانی تجربات بلکہ انسانی زندگی کے ماضی میں پھیلی ہوئی طویل حیوانی زندگی کے تجربات سے فیض یاب ہوتی ہے مگر یہ محض ان تجربات کو منتقل کرنے پر مامور نہیں۔ اگر ایسا ہوتا تو ادب کی حیثیت محض اس چھاگل کی سی ہوتی جو پانی کو ایک جگہ سے دوسری جگہ منتقل کرنے کے لئے استعمال ہوتی ہے۔ ادیب جدید تازہ اور پُرانے انسانی تجربات سے ہم رشتہ ضرور ہے مگر وہ ان تجربات کو منتقل کرنے کے بجائے انھیں منقلب کرتا ہے اور ایسا کرتے ہوئے ایک بالکل نئی شے کو خلق کر دیتا ہے۔ اگر وہ ایسا نہ کر سکے تو پھر اس کا تخلیقی عمل بے معنی ہے اور اس کی حیثیت ایک "ذریعہ" کی ہے۔ لہٰذا مارکسی یا نفسیاتی تنقید میں یہی ایک نقص ہے۔

نئے نقوش

تیرھویں صدی میں جب تاتاریوں نے چنگیز خاں کی
قیادت میں مشرق وسطیٰ کے بعض حصوں کو تاراج کیا
تو ساری دنیائے اسلام میں شکست و ریخت کا ایک
ایسا سلسلہ شروع ہوگیا جو آج تک جاری ہے سقوطِ
بغداد سے سقوطِ ڈھاکا تک ٹوٹ پھوٹ کی ایک پوری
داستان پھیلی ہوئی ہے۔ مگر دیکھا جائے تو تاتاریوں
کے حملوں کا ایک روشن پہلو بھی تھا۔ وہ یہ کہ سقوطِ
بغداد سے پہلے مسلمانوں کے ہاں طاؤس و رباب
کی جو روایت قائم ہوئی تھی اور جس نے ذہنی اور
تہذیبی انجماد سا مسلط کر دیا تھا، تاتاریوں کے حملوں
سے ٹوٹ گئی اور ساری اسلامی دنیا میں قبائل کی
نقلِ مکانی نے ایک عجیب سی ہلچل پیدا کردی۔ نتیجتہً
اس علاقے میں تہذیبی آویزش کا ایک ایسا سلسلہ
شروع ہوگیا جو بالآخر فنونِ لطیفہ کے فروغ پر منتج
ہوا۔ تاتاریوں کی اس یلغار کی زد میں ترک قبائل بھی

آئے۔ انہیں میں ہزارہ لاچین قبیلہ کے وہ لوگ بھی تھے جو قریش کے نواح میں آباد تھے۔ یہ لوگ تاتاریوں کے حملوں کی تاب نہ لاکر وطن چھوڑنے پر مجبور ہوئے اور بالآخر ہند میں آکر آباد ہوگئے۔ امیر خسرو کا تعلق اسی قبیلہ سے تھا۔ گویا امیر خسرو جب پیدا ہوئے تو ترک قوم اور ہند کے باشندوں میں ایک تہذیبی اشتراک کی صورت پیدا ہو چکی تھی۔ خسرو کے والد کا نام سلطانی شمسی اور نانا کا نام عماد الملک تھا۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ خود خسرو نسلی سطح پر بھی تہذیبی اشتراک کی پیداوار تھے۔ وہ یوں کہ ان کے والد سلطانی شمسی ترک تھے مگر ان کے نانا عماد الملک نو مسلم تھے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ خسرو نے جہاں فارسی میں غزل، مثنوی اور قصیدہ لکھا وہاں ہندی میں کہہ مکرنیاں، پہیلیاں، دوسخنے اور گیت بھی لکھے علاوہ ازیں خسرو نے ایسی غزلیں بھی لکھیں جن میں ایک یا آدھا مصرعہ فارسی میں اور باقی ہندی میں تھا۔ یوں لگتا ہے جیسے ان غزلوں میں سلطانی شمسی اور عماد الملک گلے مل رہے ہوں۔ یہ چند اشعار قابل غور ہیں:

شبان ہجراں دراز چو زلف و روز وصلش چو عمر کوتاہ
سکھی پیا کو جو میں نہ دیکھوں تو کیسے کاٹوں اندھیری رتیاں

یکایک از دل دو چشم جادو بصد فریبم ببرد تسکیں
کسے پڑی ہے جو جا سناوے پیارے پی کو ہماری بتیاں

چو شمع سوزاں چو ذرہ حیراں ز مہر آں ماہ بگشتم آخر
نہ نیند نیناں نہ انگ چیناں نہ آپ آویں نہ بھیجیں پتیاں

خسرو کے ان اشعار میں اردو گیت کی ابتدائی صورت بھی موجود ہے اور اس گیت کا مزاج اُس فضا سے پوری طرح ہم آہنگ ہے جو خسرو کے زمانے میں نمودار ہو گئی تھی۔ خسرو کے زمانے کو طوائف الملوکی کا زمانہ تو نہیں کہنا چاہیے لیکن اس زمانے میں حادثات اور واقعات کی اتنی فراوانی تھی اور موت اس قدر ارزاں تھی کہ عوام میں زندگی کی فنا اور بے ثباتی کے گہرے احساس کا پیدا ہو جانا ایک بالکل قدرتی امر بن چکا تھا۔ خود خسرو نے اپنی چوہتر سالہ زندگی (۱۲۵۲ تا ۱۳۲۶) میں گیارہ بادشاہ کے یکے بعد دیگرے تخت پر بیٹھتے اور پھر اٹھتے ہوئے دیکھا۔ ان میں سے شاید ہی کوئی طبعی موت مرا ہو۔ اپنی زندگی میں امیر خسرو کئی بادشاہوں اور امیروں کے ساتھ منسلک رہے، انھوں نے گھاٹ گھاٹ کا پانی پیا۔ اپنی آنکھوں ایسی جنگیں دیکھیں جن میں کٹے ہوئے انسانی اعضاء سے پورا میدانِ جنگ لالہ زار ہو جاتا تھا۔ یہ زمانہ تاتاریوں کے پے در پے حملوں کا زمانہ تھا۔ افراد کے علاوہ سلطنتیں بھی ایک عجیب سے

تذبذب اور گومگو کے عالم میں مبتلا تھیں۔ کچھ پتہ نہیں ہوتا تھا کہ کل کلاں کون سی ناگہانی آفت نازل ہوگی جس سے محفوظ رہنا ممکن بھی ہوگا کہ نہیں۔ قدرتی بات ہے کہ جب انسان بے یقینی کی فضا میں گھر جائے تو اُسے دنیاوی لوازم بے کار سے نظر آنے لگتے ہیں اور وہ زندگی کی بے ثباتی کی تلافی حیات جاوداں کی آرزو سے کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ چنانچہ اس دور میں دنیاوی لوازم سے ایک عام انسان کی فطری محبت باقی نہ رہی اور اس نے اپنی محبت کا مرکز ایک ایسی ہستی کو بنا لیا جو فنا آشنا نہیں تھی۔ یہی اُس بھگتی تحریک کا مرکزی نکتہ بھی تھا جو اگرچہ خسرو کے زمانے میں ابھی پوری طرح سامنے نہیں آئی تھی لیکن جس کے لئے ایک موزوں فضا خسرو کے زمانے ہی میں جنم لے چکی تھی۔ مطلب یہ کہ ہرچند راماننج کی تعلیمات سے بھگتی تحریک کو چودھویں صدی میں فروغ ملا اور خسرو اس صدی کا صرف ربع اول ہی دیکھ سکے تاہم ایک حساس انسان ہونے کی حیثیت سے خسرو نے اس ساری فضا سے خود کو پوری طرح ہم آہنگ کر لیا تھا جس سے بعد ازاں بھگتی تحریک نے جنم لیا۔ یہ بات ان کے گیتوں اور کہہ مکرنیوں میں خاص طور پر بہت نمایاں ہے۔ مثلاً ان دونوں اصناف میں بات عورت کی طرف سے کہی گئی ہے اور یہ بات بھگتی تحریک کی روح کے عین مطابق ہے۔ بھگتی تحریک میں سالک کی حیثیت اس ناری کی سی ہے جو اپنے پیتم سے ملنے کے لئے بیتاب ہوگئی ہو۔ چنانچہ بھگتی میں ایشور پوجا دراصل "پیتم پتی کی پوجا" ہی کی ایک صورت ہے۔
بے شک بھگتی تحریک کا ایک پہلو وہ بھی ہے جو خادم اور مالک کے رشتے کو اجاگر کرتا ہے لیکن اس کا اصل مزاج پتی اور پتنی (مرد اور عورت) کے رشتے کا غماز اور خسرو کے ہاں یہ رشتہ ہی زیادہ تر اجاگر ہوا ہے۔

پریت کی جو ریت گیت کا جزو بدن بنی اس کا سلسلہ متصل کی اس روایت سے جڑا ہوا ہے جو غاروں اور مندروں کی دیواروں پر ابھرنے والی صورتوں اور مورتیوں کے ذریعہ عام ہوئی۔ تاہم ہندی اور سنسکرت شاعری میں بھی اختلاط اور وصل کی داستان کو بڑی بیباکی سے بیان کیا گیا ہے۔ یہ روایت خسرو کے ہندی آمیز کلام میں بھی جا بجا اپنی جھلک دکھاتی ہے۔ مثلاً خسرو کی بیشتر کہہ مکرنیاں[1] اور پہیلیاں مزاجاً جنسی (Erotic) ہیں:

برسا برس وہ دیس میں آوے منہ سے منہ لگا رس پیا وے

---

[1] یہ مثالیں اقبال صلاح الدین کی مرتب کردہ کتاب "امیر خسرو کی پہیلیاں اور کہہ مکرنیاں" سے لی گئی ہیں۔

وا خاطر می خرچے دام
اے سکھی ساجن نہ سکھی آم

میں پڑی تھی اچانک چڑھ آیو   جب اترو تو پسینہ آیو
سہم گئی مکھ سے نکسی نہ پکار
اے سکھی ساجن نا سکھی بکھار (بخار)

سبج رنگ مہندی پہ دھاوے   کرچھوت نینن پر چڑھ آوے
بیٹھت اٹھت مروڑت انگ
اے سکھی ساجن نا سکھی بھنگ

لپٹ لپٹ کے واکے سوئی   چھاتی سے پاؤں لگا کر روئی
دانت سے دانت بجے تو تاڑا
اے سکھی ساجن نا سکھی جاڑا

وہ آوے تب شادی آوے   اُس بن دوجا اور نہ کوئے
میٹھے لاگیں وا کے بول
اے سکھی ساجن نا سکھی ڈھول

اونچی اٹاری پلنگ بچھایو   میں سوئی میرے سر پہ آیو
کھل گئیں آنکھیں بھئی آنند
اے سکھی ساجن نا سکھی چند (چاند)

بال نچی کپڑے پھٹے موتی لیے اُتار   یہ بپتا کیسی ہے جو ننگی کردی نار
(بھٹا)

ایک ناری کا ایک ہی نر　　بستی باہر واکا گھر
پیٹھ سخت اور پیٹ نرم　　منہ میٹھا تاثیر گرم (تربوز)

متھن کی یہ روایت خسرو کے زمانے تک آتے آتے پورے معاشرے میں اس درجہ سرائیت کر گئی تھی کہ بھگتی تحریک کے بعض شعرا کے کلام میں بھی اس کی جھلکیاں صاف دکھائی دیتی ہیں۔ یہ کلام بھی ایک طرح سے کہہ مکرنی ہی کی مثال ہے کیونکہ شاعر بظاہر محبوب سے اپنی محبت کا اظہار کرتا ہے لیکن درپردہ کسی اور ہی مسلک پر سے پردہ اٹھاتا ہے۔ میرآبائی کے گیتوں میں یہ بات عام ہے۔ خسرو کی پہیلیاں اور کہہ مکرنیاں کسی صوفیانہ مسلک کی غماز ہرگز نہیں۔ ان میں پہیلی یا کہہ مکرنی کا سہارا لے کر عورت کے دبے ہوئے جنسی جذبات کا اظہار کیا گیا ہے۔ اس لئے یہ آج تک عوام میں مقبول ہیں۔

خسرو کے زمانے میں صوفیانہ تصورات بڑی تیزی سے پھیلنے لگے تھے۔ اوپر بھگتی تحریک کا ذکر آیا مگر اسی کے علاوہ مسلمان صوفیا کے افکار بھی ہندوستانی معاشرے پر گہرے اثرات مرتسم کرنے لگے تھے خسرو کے زمانے میں ایک طرف سلطان المشائخ نظام الدین اولیاء زندہ تھے اور خسرو ان کے مرید تھے اور دوسری طرف یہ زمانہ بوعلی قلندر نیز خواجہ بہاء الدین ذکریا کے بیٹے خواجہ صدرالدین کا بھی تھا اور خسرو کو ان سب صوفیا سے کسب فیض کے مواقع بار بار ملتے رہے۔ کچھ عجب نہیں کہ خسرو کی طبیعت میں خوشحالی اور فارغ البالی کے باوصف، ایک درویشانہ مسلک کی طرف جھکاؤ ہمیشہ موجود رہا مگر ان کی درویشی عجیب قسم کی تھی کہ ترکِ دنیا پر مائل نہیں تھی بلکہ "دیکھتا چلا گیا" کے مسلک کے تابع تھی۔ چنانچہ وہ ایک بنجارے کی طرح اگر واقعتاً نہیں تو کم از کم اپنی کائنات شعر میں ایک آزاد درویش کی طرح ضرور، سرگرم کار رہے۔ اردو شاعری میں خسرو کے اس مسلک کی جھلک صرف نظیر اکبرآبادی کے ہاں ملتی ہے۔ انشا ایک حد تک عوامی مزاج اور ہندی روایت سے قریب ضرور ہے مگر مزاجاً ایک درباری مسخرے یا ندیم سے مختلف نہیں جب کہ نظیر اکبرآبادی نے ایک مردِ آزاد کی طرح میلوں ٹھیلوں کی سیر کے علاوہ تہواروں میں شرکت بھی کی ہے۔ خسرو اور نظیر دونوں پر ہندی معاشرے کے گہرے اثرات ہیں، دونوں ہندوستانی موسموں اور تہواروں سے متاثر ہیں اور دونوں کے ہاں جنسی معاملات کی طرف ایک فطری جھکاؤ موجود ہے۔ جس طرح خسرو کی ہر کہہ مکرنی کسی نہ کسی جنسی تجربے سے منسلک ہے بالکل اسی طرح نظیر اکبرآبادی کی ہر نظم کی تان کسی نہ کسی جنسی خواہش پر ٹوٹتی ہے۔ جنس کی طرف یہ جھکاؤ خسرو اور نظیر دونوں کے ہاں متھن کی اس روایت ہی کی غمازی کرتی ہے جو اس برصغیر کے معاشرے میں ہزارہا برس سے پروان

بڑھتی رہی ہے۔

خسرو کے ہندی کلام کے بارے میں بارہا شکوک و شبہات کا اظہار ہوا ہے۔ مثلاً یہ کہا گیا ہے کہ خسرو سے منسوب بہت سے دوہے اور کہہ مکرنیاں خسرو کی نہیں بلکہ بعد ازاں خسرو کے نام کے ساتھ چپکتی چلی گئی ہیں۔ یہ بات غیر اغلب نہیں۔ دراصل تخلیق فرد کی سطح پر ہوتی ہے اور معاشرے کی سطح پر بھی! معاشرے کی سطح کی تخلیق مصنف کے نام سے بے نیاز رہتی ہے۔ لوک گیت اس کی ایک مثال ہے۔ مگر بعض اوقات معاشرے کی سطح کی تخلیقات کسی ایک مرکزی شخصیت کے ساتھ چپکتی چلی جاتی ہیں۔ مگر شرط یہ ہے کہ یہ مرکزی شخصیت اتنی ہی کشادہ اور تہہ دار ہو جتنا کہ معاشرہ! خسرو کی شخصیت معاشرے ہی کی طرح ہمہ جہت اور پھیلی ہوئی ہے فارسی اور ہندی کلام کے علاوہ موسیقی اور تاریخ سے شغف کے باعث بھی خسرو کے اثرات ہمہ گیر ہیں۔ پھر شاعری میں کہہ مکرنیاں، دو سخنے، ڈھکوسلا ' انمل بے جوڑ حتی کہ کہ منظوم نسخہ جات اور لطائف تک خسرو کے نام کے ساتھ منسوب ہیں۔ لہٰذا اگر یہ کہا جائے کہ خسرو کی شخصیت ایک مرکزِ ثقل کی حیثیت رکھتی ہے اور اس لیے بہت سی معاشرتی سطح پر تخلیق ہونے والی چیزیں بھی از خود اس نقطہ کی طرف کھنچتی چلی آئی ہیں تو یہ بات کچھ ایسی غلط نہ ہوگی۔

داغ اور حسرت کے عشق کا فرق زیادہ تر محبوب
کے سلسلے میں سامنے آتا ہے۔ داغ کا محبوب
طوائف ہے لہذا محبت کی ساری داستان ہی
تصنع آمیز ہے۔ یہ تصنع محبوب کے رویے ہی
سے نہیں خود عاشق کے رویے سے بھی مترشح
ہے کیونکہ طوائف کی طرح طوائف کے عاشق
کی محبت بھی چھیڑ چھاڑ، رندی اور نقرہ بازی ہی
سے عبارت ہوتی ہے۔ دوسری طرف حسرت کا
محبوب متوسط طبقے کی وہ لڑکی ہے جو صاف
چھپتی بھی نہیں سامنے آتی بھی نہیں یعنی جو محبت
کرتی تو ہے لیکن کھلے بندوں اس کا اظہار اس
لئے نہیں کرتی کہ ان پرانی قدروں کے احترام
نے اس کی آنکھوں سے حیا کو رخصت نہیں کیا
دوسری طرف عاشق بھی "باحیا" ہے اور اگرچہ خوابوں
میں وہ بہت سے قلعے سر کر لیتا ہے لیکن حقیقی زندگی

حسرت موہانی کا کاروبارِ عشق

میں محبوب کو سامنے پاکر پسینہ پسینہ ہو جاتا ہے۔ خود حسرت کو عاشق کے اس منفعل رویے کا احساس تھا لہذا انھوں نے اس کے شوق کی بلندی اور ہمتوں کی پستی کا کھلے دل سے اعتراف کیا۔ حسرت کے اس وضع کے اشعار کہ

کٹ گئی احتیاط عشق میں عمر
ہم سے اظہار مدعا نہ ہُوا

دل میں کیا کیا ہوس دید بڑھائی نہ گئی
روبرو ان کے مگر آنکھ اُٹھائی نہ گئی

تاثیر برق حسن جو ان کے سخن میں تھی
اک لرزشِ خفی مرے سارے بدن میں تھی

غم آرزو کا حسرت سبب اور کیا بتاؤں
مری ہمتوں کی پستی مرے شوق کی بلندی

کچھ سمجھ میں نہیں آتا کہ یہ کیا ہے حسرت
اُن سے مل کر بھی نہ اظہارِ تمنّا کرنا

عاشق کی ناتجربہ کاری، شرمیلے پن اور انفعالیت ہی کو سامنے لاتے ہیں۔ گویا جہاں ایک طرف حسرت کا محبوب اردو غزل کے روایتی محبوب کی بے حجابی، بیباکی اور تصنع آمیز حرکات سے محفوظ ہے وہاں دوسری طرف خود عاشق بھی طوائف کے کوٹھے پہ جانے والے اس عیاش نواب سے بالکل مختلف ہے جس کی تصویر داغ کے اشعار میں جا بجا دکھائی دیتی ہے۔ حسرت کے ہاں طوائف کا کوٹھا نہیں بلکہ ایک متوسط درجے کے گھر کا کوٹھا ابھرا ہے جہاں ان کی محبوبہ ننگے پاؤں اُسے بُلانے کے لئے جاتی ہے اور پھر :-

تجھ سے کچھ ملتے ہی وہ بیباک ہو جانا مرا
اور ترا دانتوں میں وہ انگلی دبانا یاد ہے

کھینچ لینا وہ مرا پردے کا کونا دفعتاً
اور دوپٹے سے ترا وہ منہ چھپانا یاد ہے

غیر کی نظروں سے بچ کر سب کی مرضی کے خلاف
وہ ترا چوری چھپے راتوں کو آنا یاد ہے

دوپہر کی دھوپ میں میرے بلانے کے لئے
وہ ترا کوٹھے پہ ننگے پاؤں آنا یاد ہے

شوق میں مہندی کے وہ بے دست و پا ہونا ترا
اور مرا وہ چھیڑنا وہ گدگدانا یاد ہے

یہ محبت ایک شریف گھرانے میں پروان چڑھنے والی وہ محبت ہے جو بالآخر ازدواجی محبت میں ڈھل جاتی ہے۔ ڈاکٹر یوسف حسین خاں نے لکھا ہے کہ "حسرت نے اپنی عشق بازی کے ساتھ پارسائی کی وضع کو نبھایا اور خوب نبھایا لیکن اس کے ساتھ کہیں بھی جذبے کی اصلیت میں جو شعر کی جان اور ایمان ہے کوتاہی نہیں آنے دی" مگر میرے خیال میں حسرت کے عشق کو "پارسائی" سے ملوث کرنا ٹھیک نہیں۔ خود ڈاکٹر یوسف حسین خاں نے پارسائی کی بات اس لئے کی کہ ان کے سامنے حسرت کی پوری زندگی تھی جوان کی پارسائی اور پرہیزگاری کا ایک جیتا جاگتا ثبوت تھی۔ چنانچہ لکھتے ہیں کہ "حسرت کی زندگی کوئی چھپی ڈھکی نہیں جسے دنیا نہ جانتی ہو اُن کی پرہیزگاری پر اُن کا بڑے سے بڑا مخالف بھی انگلی نہیں اٹھا سکتا" حقیقت یہ ہے کہ حسرت کے عشق کو پارسائی سے دور کا بھی تعلق نہیں تھا۔ پارسائی اور محبت (جنسی محبت) کا ملاپ ہی ناممکن ہے اصل بات یہ ہے کہ حسرت کی شخصیت کے

دو رُوپ تھے۔ ایک دنیاداری کا روپ اور اس روپ کے احترام میں انھوں نے ایک وزنی عمامہ اور بھاری قبا زیب تن کر رکھی تھی اور پارسائی اور پرہیزگاری کا پیرہن اوڑھ لیا تھا مگر بباطن وہ ایک حساس اور زندہ انسان تھے اور جذبات کے جوار بھاٹے کی زد پر تھے۔ یہ ان کا دوسرا روپ تھا۔ چنانچہ ان کے اشعار میں اصل جذبہ ایک زیریں لہر کی طرح تو سدا موجود رہتا تھا مگر حسرت کی شخصیت کا رکھ رکھاؤ اور مہذب انداز اس میں عامیانہ پن پیدا نہیں ہونے دیتا تھا۔ نتیجہ یہ ہے کہ ان کی شاعری میں عشق کے جملہ لوازم سے عبارت ہونے کے باوجود کہیں بھی فحاشی سے ملوث نہیں ہونے پاتی۔ اس بات کو زہد و اتقا کی کسی مستقل کیفیت کے تابع تصور کرنا یا پارسائی کی وضع قرار دینا نامناسب ہے مثلاً حسرت کے یہ اشعار لیجئے:

اک بار بس گیا جو کہیں ان کی باس میں
خوشبوئے حسن برسوں رہی اس لباس میں

سونگھی تھی جو اک بار وہ خوشبوئے گریباں
اب تک یہ اسی بوئے گریباں کا نشہ ہے

رونقِ پیرہن ہوئی خوبیٔ جسم نازنیں
اور بھی شوخ ہو گیا رنگ ترے لباس کا

بن جاتی ہے دل میں خلشِ خارِ تمنا
جھنکار تیرے پاؤں کے زیور سے نکل کر

مل کر خاک میں مجھ کو جھکی ہے شرم سے لیکن
اٹھے گی پھر وہ چشم فتنہ کار آہستہ آہستہ

ان اشعار میں محبت کی داستان نہ تو کسی مُنے مُنائے عشق کی روداد سے ماخوذ ہے اور نہ اس میں ہوس کاری نے محبت کے لطیف جذبہ کو پس پشت ڈالا ہے گویا ہر جگہ جذبے کی تہذیب کا عمل جاری و ساری ہے مگر ان اشعار میں محبت کا ارضی پہلو بلکہ جنسی پہلو اپنی ساری شدت کے ساتھ یقیناً موجود ہے۔ صاف محسوس ہوتا ہے کہ حسرت کی محبوبہ گوشت پوست کی ہستی ہے تخیل کی پیداوار نہیں اور نہ اس کا اردو غزل کے مثالی محبوب ہی سے کوئی علاقہ ہے۔ چنانچہ اس محبت میں "زمین پر ننگے پاؤں چلنے کا انداز" جا بجا جھلکتا ہے اس میں لامسہ کی سرشاری بھی ہے اور شامہ کی زود حسی بھی! مؤخر الذکر پہلو تو کچھ زیادہ ہی نمایاں ہے علاوہ ازیں حسرت نے بعض اوقات ازدواجی

محبت کے دائرے سے ایک قدم باہر رکھ کر بڑی جرأت سے اپنے عشق کی حقیقی داستان کو بیان بھی کردیا ہے یہ بات جزیرہ قبرص کی خاتون کے بارے میں نیز املی کی حسینہ ٹروپا کے بارے میں لکھی گئی غزلوں میں مشاہدہ کی جاسکتی ہے۔ ظاہر ہے کہ کم از کم حسرت کی اس جرأت رندانہ کا ان کی نام نہاد پارسائی کے مسلک سے کوئی تعلق نہ تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ حسرت کے وزنی تہذیبی لبادے کے نیچے ایک نہایت گرم اور خون سے لبریز دل چھپا ہوا تھا۔ نتیجتہً ان کی محبت اپنی پوری جنسی شدت کے ساتھ ابلتی تو تھی مگر ہونٹوں تک آتے آتے ایک مہذب پیرایہ اظہار میں ڈھلی جاتی تھی یوں ان کے ہاں وہ خاص لہجہ پیدا ہو جاتا تھا جو اردو شعرا میں مومن کے علاوہ شاید ہی کسی اور کے ہاں اُبھرا ہو۔

حسرت کے اس مہذب پیرایہ اظہار میں کچھ تو خود حسرت کی شخصیت کا ہاتھ تھا اور کچھ اُس ماحول کا جس میں حسرت کی داستان عشق پروان چڑھی۔ حسرت سے قبل غزل گو شعرا کی محبت طوائف کے ماحول کی پیداوار تھی اور اسی لئے محبت نے زیادہ تر بذلہ سنجی اور گل افشانی گفتار نیز خوش کرنے اور خوش ہونے کے ہزاروں پیرایوں میں خود کو ظاہر کیا تھا۔ پھر اس کی ایک سطح خالص جنسی محبت کے اظہار کے لئے وقف تھی اور "چوما چاٹی" والی اُس شاعری کا روپ اختیار کر گئی تھی۔ جسے میر نے بنظر تحقیر دیکھا تھا۔ مگر حسرت کی محبت کا ماحول ایک متوسط گھرانے کا ماحول تھا جس میں محبوبہ باحیا، باعصمت شائستہ اور بدنامی سے خوفزدہ تھی۔ جس کا مطلب یہ تھا کہ اُسے اپنی معاشرتی اقدار اور خاندانی عزت کا پاس تھا اور وہ کسی ایسی حرکت کی مرتکب ہونا نہ چاہتی تھی جس سے اُس کے عزیز و اقارب کی توہین کا کوئی پہلو نکلتا۔ نتیجہ یہ نکلا کہ حسرت کی محبت میں بھی ایک فطری شائستگی ابھر آئی جو بیک وقت محبوبہ اور عاشق کے مہذب پیرایہ اظہار میں منعکس ہوئی بلکہ اکثر و بیشتر تو یہ محسوس ہوتا ہے کہ حسرت کی محبت کا غالب حصہ ازدواجی زندگی کی محبت ہی سے متعلق ہے۔ اس اعتبار سے بھی حسرت کے عشق کا مزاج روائتی عشق کے مزاج سے یکسر مختلف ہے۔ حسرت کے کاروبار محبت کے اس خاص انداز کی چند جھلکیاں دیکھئے:۔

دیکھا جو کبھی گرم نظر بزم عدو میں
وہ ڈانٹ گئے مجھ کو برابر سے نکل کر

بزمِ اغیار میں ہر چند وہ بے گانہ رہے
ہاتھ آہستہ مرا پھر بھی دبا کر چھوڑا

یا

دن کو ہم ان سے بگڑتے ہیں وہ شب کو ہم سے
رسمِ پابندیٔ اوقات چلی جاتی ہے

یا

نہیں آتی تو یاد ان کی مہینوں تک نہیں آتی
مگر جب یاد آتے ہیں تو اکثر یاد آتے ہیں

یہ اشعار واضح طور پر ازدواجی محبت کے جزر و مد کو پیش کرتے ہیں۔ تاہم حسرت کے اشعار میں شادی سے قبل کے ایام میں پروان چڑھنے والی محبت کے شواہد بھی عام ہیں اور یہ متوسط درجۂ زندگی کی ایک شائستہ اور باحیا قسم کی محبت ہے:

آئینے میں وہ دیکھ رہے تھے بہارِ حسن
آیا مرا خیال تو شرما کے رہ گئے

آہ کہنا وہ ترا پا کے مجھے گرم نظر
ایسی باتوں سے نہ ہو جاؤں میں بدنام کہیں

راہ میں ملئے کبھی مجھ سے تو از راہِ ستم
ہونٹ اپنا کاٹ کر فوراً جُدا ہو جایئے

بھولی نہیں دل کو تری دزدیدہ نگاہی
پہلو میں ہے کچھ کچھ خلش تیر ابھی تک

تھا حجاب ان کا مری حیرت سے سرگرمِ کلام
تھی بظاہر خامشی دَر پردہ خاموشی نہ تھی

تجھ سے کچھ ملتے ہی وہ بے باک ہوجانا مرا
اور ترا دانتوں میں وہ انگلی دبانا یاد ہے

غیر کی نظروں سے بچ کر سب کی مرضی کے خلاف
وہ ترا چوری چھپے راتوں کو آنا یاد ہے

مختصراً یوں کہہ لیجئے کہ حسرت کے ہاں غالباً پہلی بار کاروبار شوق میں طوائف کے بجائے بنت عم نمودار ہوتی ہے اور یوں محبت شادی سے پہلے کے LOVE AFFAIR سے شروع ہوکر ازدواجی زندگی کی پائدار محبت تک پھیلتی چلی جاتی ہے۔

مگر حسرت کی محبت کا دائرہ بہر حال محدود ہے۔ محدود سے میری مراد محض یہ نہیں کہ حسرت کا عشق کوٹھے پر ننگے پاؤں آنے کے واقعہ سے شروع ہوکر

اب عشق کا وہ حال، نہ ہے حسن کا وہ رنگ
باقی ہے فقط عہدِ تمنا کا فسانہ

تک ایک محدود دائرے میں مقید رہا اور حسرت اپنے دل میں اس دائرے سے باہر نکل کر شجر ممنوعہ کے ثمر کو چکھنے کی حسرت لئے اس دنیا سے چلے گئے بلکہ یہ بھی کہ حسرت کی محبت کا دائرہ اس اعتبار سے محدود ہے کہ اس میں چاروں طرف پھیلی ہوئی زندگی اور اس کے مظاہر منعکس نہیں ہوسکے۔ اس کے جواب میں شاید یہ کہا جائے کہ حسرت جذبات کا شاعر ہے تصورات کا نہیں اور پھر اس کے لئے ڈاکٹر یوسف حسین کی زبان میں یہ دلیل دی جائے کہ "تصورات کی شاعری میں اکثر اوقات سپاٹ پن اور بے حسی پیدا ہو جاتی ہے سوائے ایسی صورت کے کہ تصورات کی تہہ میں جذبے کی کارفرمائی موجود رہے، مگر میں یہ عرض کروں گا کہ شاعری تو یوں بھی جذبے کی زیریں لہر کی عدم موجودگی میں پیدا نہیں ہوسکتی اس لئے تصورات کے لئے جذبے کی شرط عائد کرنا بے کار ہے۔ اصل بات یہ ہے کہ جذبات کی شاعری اُس مقام سے ذرا ورے ہی رہتی ہے جو تصورات کی شاعری کا مقام ہے۔ جو جذبہ اپنے بوجھل پن، اپنی کشش ثقل یا یوں کہہ لیجئے کہ اپنے محدود تناظر کو عبور کرکے فطرت کے مظاہر تک اور اس کے بعد پوری کائنات میں پھیل جاتا ہے تو تصورات کی شاعری وجود میں آتی ہے۔ مثال کے طور پر اگر عارض محبوب پر پھیلی ہوئی حیا

کا ذکر مقصود ہو تو حسرت لکھیں گے۔

آئینے میں وہ دیکھ رہے تھے بہارِ حسن
آیا مرا خیال تو شرما کے رہ گئے

مگر حیا کا یہی تصور اگر معاملہ بندی کی سطح سے اوپر اٹھ کر ایک آفاقی رنگ اختیار کرے تو یوسف ظفر اسے یوں لکھیں گے ؎

رنگِ شفق میں رنگ حیا مستعار ہے
شاید کہ اس نے شام کا وعدہ وفا کیا

مقصود یہ نہیں کہ ان دو شعروں کا موازنہ کیا جائے۔ مقصود صرف اس بات کو واضح کرنا ہے کہ حسرت کی محبت معاملہ بندی کی حد تک ہے اور اس حد کے اندر حسرت نے جو شاعری کی وہ بے حد خوبصورت اور اثر انگیز ہے۔ مگر وہ تصورات کی شاعری کی طرف راغب نہ ہو سکے۔ اگر ایسا ہو جاتا تو حسرت کا مقام میر یا غالب سے کسی طور بھی کم نہ ہوتا۔

آج سے تیس پنتیس برس پہلے جدید اردو نظم ایک
شجرِ ممنوعہ کا درجہ رکھتی تھی اور ہمارے ثقہ بزرگ
دور شاعری کے قدیم رنگ کے رسیا حضرات اس
سے پوری طرح بدکتے تھے۔ چنانچہ وہ راشدؔ، میراجی
فیض اور ان سے متاثر ہونے والوں کی شاعری
کو بے راہ روی، توڑ پھوڑ، الحاد اور مجہول
انفرادیت کی شاعری کہہ کر مسترد کر دیتے تھے لیکن
تیس پنتیس برس گزر جانے کے بعد اب صاف
محسوس ہونے لگا ہے کہ جدید اُردو نظم متوازی
مغربی تحریکوں سے متاثر ہونے کے باوصف ایک
بڑی حد تک اقبال کی اجتہادی روش اور رویے
سے متاثر تھی لہٰذا اس کی بے راہ روی اور الحاد کا
الزام بالکل بے بنیاد ہے۔ دیکھنا چاہئے کہ یہ احساس
کس حد تک حق بجانب ہے۔ جدید اُردو نظم پر اقبال
کے اثرات کا اندازہ کرنے کے لئے ان دو بنیادی

اقبال — جدید اُردو نظم کا پیشرو

نظریوں پر غور کرنا ضروری ہے جو اقبال کے زمانے میں عام ہو چکے تھے اور جن سے اقبال کا ذہنی نظام ایک بڑی حد تک مرتب ہوا تھا۔ ان میں سے ایک نظریہ حالی کا تھا۔ حالی نے قوم کی زبوں حالی کے پیش نظر اسلاف کے کارناموں کو بڑی اہمیت دی تھی اور ماضی کے ساتھ اپنا تعلق قائم کر کے حال کو بہتر بنانے پر عوام کو اکسایا تھا۔ اقبال نے اسلاف کی بلند اخلاقی سطح کا یہ تصور حالی سے اخذ کیا اور آگے چل کر جب انھوں نے اسلامی نظریہ حیات کی ترویج میں حصہ لیا تو ان کے اس میلان میں مسدس حالی کی گونج برابر سنائی دیتی رہی۔ دوسرا نظریہ اکبر کا تھا۔ اکبر مغربی تہذیب کے خلاف تھے۔ ان کی اس انفرادیت کے پس پشت یہ احساس نہایت قوی تھا کہ کہیں ان کی قوم مغربی تہذیب کو اپنا کر تنزل اور زوال کا شکار نہ ہو جائے۔ اپنی قوم کو مغربی تہذیب سے محفوظ رکھنے کے لیے انھوں نے طنز و مزاح کے حربوں کو عام طور سے استعمال کیا۔ اقبال نے سفر یورپ کے بعد ردِ عمل کے طور پر اس طریق کو اپنایا لیکن ابتدا ہی میں اکبر کے تتبع میں نظمیں لکھنے کی روش صاف طور پر اس بات کی غماز ہے کہ اس ردِ عمل کی تعمیر میں اکبر کے اثرات نے بنیادی کام سرانجام دیا تھا۔ تاہم اقبال نے بہت جلد اکبر کے طنزیہ طریق کار کو ترک کر دیا اور ایک علمی اور نظریاتی سطح پر مغربی تہذیب کے خلاف صف آرا ہو گئے۔ حالی اور اکبر مختلف الخیال ہونے کے باوجود ایک ہی اعلیٰ مقصد کے لئے کوشاں تھے۔ یعنی اصلاح کے ذریعے قوم کو ترقی کے راستے پر گامزن کرنے کا مقصد! یہ الگ بات ہے کہ اس مقصد کے حصول کے لئے حالی نے مثبت اور اکبر نے منفی طریق اختیار کیا جہاں تک اقبال کا تعلق ہے انھوں نے اسلاف کی عظمت کا تصور تو حالی سے اور مغربی تہذیب کی نفی کا تصور اکبر سے مستعار لیا اور یوں قطعاً غیر شعوری طور پر ایک بلند سطح پر آ کھڑا ہوئے۔ لیکن اقبال کے ہاں حالی اور اکبر کے میلانات سے مطابقت کا رجحان اس ایک "نقطے" پر ختم ہو جاتا ہے مثلاً حالی قوم کو خارجی سطح پر خوشحال دیکھنے کے متمنی تھے اور اس کام کے لئے انھوں نے اہل وطن کو مغرب کی ترقی یافتہ قوموں کے قدموں سے قدم ملا کر چلنے کی ترغیب دی تھی۔ جبکہ اقبال مغربی تہذیب کو ایک بندی خانہ تصور کرتے تھے اور ان کا یہ خیال تھا کہ یہ "تہذیب ۲۷ اپنے ہاتھوں آپ ہی خودکشی کرے گی۔ غالباً مغربی تہذیب سے ایسی شدید نفرت کا باعث اقبال کا یہ احساس بھی تھا کہ وہاں فرد روحانی طور پر متحرک نہیں رہا اور مشین کا ایک پرزہ سا بننے لگا ہے۔ پھر حالی اور اکبر کے ہاں ایک بلند اخلاقی سطح سے عوام کو مخاطب کرنے کی روش عام تھی اور۔ ان دونوں کا موقف یہ تھا کہ قوم کو تنزل اور زوال سے

بہر صورت بچانا نہایت ضروری ہے۔ گویا ان کے ہاں فرد کی آزادی اور بہبود کا تصوّر قوم کی آزادی اور بہبود کے مقصد تلے دم توڑ چکا تھا۔ یہودیوں کے ابتدائی ادوار میں ان کے پیغمبر قوم کو مخاطب کرتے اور قوم کی بحیثیت مجموعی نجات پانے کی تلقین کرتے تھے۔ حالی اور اکبر کے زمانے میں اندازِ گفتگو بالکل ویسا تو نہیں تھا تاہم اس بات سے انکار مشکل ہے کہ یہاں بھی فرد کے مقابلے میں قوم اور جزو کے مقابلے میں کل کو زیادہ اہمیت حاصل تھی۔ بے شک اقبال نے تخاطب کا انداز اور ایک اونچے سنگھاسن پر کھڑے ہونے کی روش تو حالی اور اکبر سے مستعار لی۔ لیکن انھوں نے پہلی بار معاشرے میں فرد اور کائنات میں انسان کو اس کا کھویا ہوا منصب واپس دلانے کی کوشش کی۔ انفرادیت کے اس رجحان ہی میں اقبال کی عظمت پنہاں ہے۔

اقبال کے ہاں فرد اور سوسائٹی کے رشتے کے کئی مدارج ہیں۔ اور بعض نقادوں کو اس ضمن میں اقبال کے ہاں تضادات بھی نظر آئے ہیں۔ کسی شاعر کے ہاں فکری تضاد کی نمود کوئی عیب کی بات نہیں کیونکہ شاعر تو اپنے تاثرات کو پیش کرتا ہے، کسی مربوط اور منظم فلسفے کا داعی بن کر ظاہر نہیں ہوتا۔ اقبال کے سلسلہ میں المیہ یہ ہوا کہ یار لوگوں نے انھیں شاعر سے کہیں زیادہ ایک فلسفی کے روپ میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس سے معترضین کو کھل کر بات کرنے کی تحریک ملی ہے کیوں کہ اقبال کے ہاں بظاہر نہ صرف فکری تضاد ملتا ہے بلکہ ان کے کئی نظریات مختلف حکماء کے نظریات سے متاثر بھی ہیں۔ لیکن اقبال کی عظمت فی الاصل ان کے جمالیاتی رویے کے باعث ہے اور اس رویے کے تحت فکری تضادات محض احساسی ارتقاء کی مختلف کڑیوں کی صورت میں سامنے آتے ہیں مثلاً اقبال کے ہاں فرد اور سوسائٹی کے رشتے کو لیجیے! آغازِ کار میں حب الوطنی کے جذبے کے تحت اقبال نے ہندوستان کی دھرتی سے گہری وابستگی کا ثبوت دیا تھا۔ پھر جب وہ آگے بڑھے تو انھیں وطن کے مقابلے میں ملّت کا تصور زیادہ جاندار نظر آیا۔ پہلی صورت میں فرد زمین کے ساتھ اس طور چمٹا ہوا تھا جیسے بچہ ماں کے ساتھ موخر الذکر کیفیت کے تحت سماج اور فرد کا رشتہ، مشین اور اس کے پرزے کا رشتہ تھا۔

فرد قائم ربطِ ملّت سے ہے تنہا کچھ نہیں

لیکن جلد ہی اقبال کے ہاں ایک متوازن نظریہ ابھر آیا اور وہ فرد اور سماج کے رشتے کو

صنوبر باغ میں آزاد بھی ہے پا بہ گل بھی ہے

سے ظاہر کرنے لگے۔ احساسی ارتقاء کی یہ سطح بے حد خیال انگیز ہے کہ اس تک پہنچنے کے بعد اقبال

نے فرد اور سماج کو ہم پلہ کر دیا ہے۔ اب فرد محض مشین کا ایک پرزہ نہیں اور نہ وہ ایک ایسی ہستی ہے جسے سماجی قوانین اور بندشوں میں ہمیشہ ہمیشہ کے لئے جکڑ دیا گیا ہو بلکہ اب اس کے ہاں حریت کے تصور نے واضح طور پر جنم لے لیا ہے۔ اور وہ پابہ گل ہونے کے باوجود آزاد بھی ہے۔ یہی وہ مقام ہے، جہاں اقبال اور نظم گو شعرا کی قطار سے بالکل الگ ہو جاتے ہیں۔ اور انفرادیت کے علم بردار بن کر نمودار ہوتے ہیں۔ اردو نظم کو اس کے اصل مزاج سے قریب تر کرنے میں اقبال کے اس اقدام کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ بے شک اقبال نے فرد کو پوری طرح آزاد ہو جانے کی اجازت نہیں دی لیکن اسے جزوی طور پر آزاد کر کے مکمل آزادی کی طرف گامزن ضرور کیا ہے۔ آگے چل کر جدید اردو نظم میں انفرادیت کا جو بھرپور رجحان وجود میں آیا۔ وہ اقبال کے اس اقدام کے بغیر ممکن ہی نہیں تھا۔

اقبال کے ہاں انفرادیت کی ضو کا دوسرا بڑا مظہر انسان اور کائنات کا وہ رشتہ ہے جس میں انھوں نے انسان کی عظمت کو اُجاگر کر کے قدیم مابعدالطبیعات سے اپنا قدم باہر نکالا ہے۔ فرد اور ملت کی کشمکش کے بیان میں تو اقبال ایک حد تک اخفائے ذات کے عمل میں مبتلا تھے لیکن انسان اور کائنات کے رشتے کے بیان میں انھوں نے ان قدیم تصورات سے پوری طرح انحراف کیا جن کے تحت کائنات میں انسان بے بس، مجبور اور لاچار تھا اور اس کی ہستی ایک لازوال قوت کے مقابلے میں قطعاً بے معنی اور حقیر تھی۔ اقبال نے "زوالِ آدمِ خاکی" کے اس تصور کو قبول نہیں کیا۔ وجہ یہ کہ وہ ایک بے نام جزو کی طرح کائنات کے "کُل" کے ساتھ چمٹے رہنے کو ناپسند کرتے تھے چنانچہ جہاں اقبال کی یہ روش قابلِ تعریف ہے کہ انہوں نے فرد کو سوسائٹی کے تسلط سے آزاد کرانے کی کوشش کی وہاں ان کا یہ اقدام بھی قابلِ ذکر ہے کہ انہوں نے کائنات میں انسان کو ایک اعلیٰ مقام دلانے کی سعی کی۔ اقبال کے نزدیک تحرک کا فقدان کوئی قابلِ فخر بات نہیں تھی۔ آدم کا آنکھیں میچ کر ایک منضبط اور منظم کائنات میں محض ایک بے جان پرزے کی طرح کام کئے جانا فخر کا نہیں رونے کا مقام تھا۔ چنانچہ اقبال کی نظم آدم کو کائنات کے بارگراں سے آزاد کرانے اور اس کی انفرادیت کو اجاگر کرنے کی ایک دلآویز کوشش ہے۔ اس کے تحت اقبال نے آدم کی عظمت کو مردِ مومن۔ شاہین اور عقاب ایسی علامات سے ظاہر کیا ہے۔ اور اس میں قوت، ہمت اور ذہنی اور جسمانی تفوق کے جملہ عناصر کو یکجا دیکھنے کی آرزو کی ہے۔ خدا کے ساتھ اقبال کی مدِمقابل کی سی باتیں دراصل آدم کی نئی نویلی انفرادیت کے منظرِ عام پر آنے ہی کے باعث ہیں۔

نالۂ بلبل کے سنوں اور ہمہ تن گوش رہوں
ہم نوا میں بھی کوئی گل ہوں کہ خاموش رہوں
جرأت آموز مری تابِ سخن ہے مجھ کو
شکوہ اللہ سے خاکم بدہن ہے مجھ کو

یہ اور اسی وضع کی دوسری مثالوں پر غور کریں تو جدید اردو نظم کے سلسلے میں اقبال کی عطا کا فی الفور اندازہ ہو جاتا ہے۔ پہلی بات تو یہ ہے کہ اقبال نے اس تصور کی نفی کی جس کے تحت آدمی کو پیدائشی گناہگار کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ اقبال کا مؤقف یہ تھا کہ آدم کی لغزش بھی اس کی عظمت کی دلیل ہے اور یہ آدم ہی تو ہے جس نے خاک کو افلاک کے مقام پر پہنچا دیا ہے۔ اس طور کہ فرشتوں کو بھی اس پر رشک آتا ہے۔ آدمی کو ایک شدید احساسِ کمتری سے نجات دلا کر اس میں خود اعتمادی اور خود شناسی کا جوہر پیدا کرنے کا یہ اقدام فرد کی انفرادیت کو منظر عام پر لانے ہی کی ایک کاوش تھی، چونکہ اقبال سے قبل اردو نظم نے عام طور سے فرد کی اس انفرادی حیثیت کو اجاگر نہیں کیا تھا اس لئے ظاہر ہے کہ اقبال کی یہ روش بالکل ایک نیا اور تازہ اقدام تھا اور اس کے باعث افراد کے اذہان میں ہیجان اور ابھار وجود میں آیا جس نے آگے چل کر اردو نظم کو ایک بھرپور انداز میں ظاہر ہونے میں مدد دی اور دوسری بات یہ ہے کہ اقبال سے قبل آدم کے علاوہ اس کے خاکی مسکن یعنی زمین کو بھی کثافت، زوال اور پستی کی آماجگاہ متصور کیا گیا تھا اور اس کے مقابلے میں آسمان کی عظمت، رفعت اور پاکیزگی کو عام طور سے سراہا گیا تھا۔ اقبال نے جب آدم کی عظمت کے گن گائے تو قدرتی طور پر انھوں نے آدم کے مسکن کو بھی بڑی اہمیت دی۔ قیاس غالب یہ ہے کہ خاک سے اقبال کی اس وابستگی میں حب الوطنی کے اس میلان کا بھی ہاتھ تھا جو اقبال کے ابتدائی کلام میں بہت نمایاں ہوا تھا۔ نظریاتی سطح پر تو اقبال نے اس میلان کو عبور کر لیا تاہم نفسیاتی سطح پر اس کا استیصال ناممکن تھا۔ چنانچہ اب انھوں نے وطن سے محبت کے جذبے کو خاک سے محبت کے جذبے میں متبدل کر دیا تھا۔ نظم کی ترویج کے سلسلے میں خاک سے اقبال کا یہ لگاؤ بے حد اہم تھا کیوں کہ نظم خارجی اور ارضی اشیا اور مظاہر سے اپنا رشتہ استوار کرنے کے بعد ہی اندر کی دنیا کی طرف بڑھتی ہے تیسری بات یہ ہے کہ اقبال نے خاک کے پُتلے کو ایک جامد حالت میں دیکھنے کے بجائے اسے تغیّر، حرکت اور حرارت کی علامت جانا اور اسے خودی کے حصول کے لئے ایک لمبا سفر اختیار کرنے کی ترغیب دی۔ یہ سفر جو خارجی سطح پر ہی نہیں، داخلی سطح پر بھی اہم ہے، جدید نظم کے مزاج کی تشکیل

میں پوری طرح صرف ہوا ہے۔ سفر کا تصور بجائے خود اس امر کا غماز ہے کہ فرد اب اپنے معاشرے کا محض ایک بے نام جزو نہیں بلکہ اب وہ رختِ سفر باندھ کر ایک طویل آوارہ خرامی کے لئے گھر سے باہر نکل آیا ہے۔ چوتھی بات یہ ہے کہ جب اقبال یورپ گئے تو انھیں وہاں ایک فکری پت جھڑ سے آشنا ہونے کا موقعہ ملا۔ پت جھڑ کی یہ رُت یورپی زندگی میں آنے والی ایک طویل بہار کے بعد اس طور نمودار ہوئی تھی کہ یورپی انسان سے اس کی صدیوں پرانی جملہ اخلاقی اور روحانی بنیادیں ہی چھن گئی تھیں اور وہ اب خود کو ہوا میں معلق محسوس کر رہا تھا۔ ایک طرف سائنس نے اس کی محدود و محفوظ کائنات کو ایک دھماکے سے اڑا دیا تھا تو دوسری طرف ارتقا کے نظریات نے اُسے حیوانوں کی صف میں لا کھڑا کر دیا تھا۔ پھر یکایک اس پر ایک عالمی جنگ نازل ہوئی اور یورپی انسان اپنے تہذیبی لبادے کو پھاڑ کر بالکل ننگا ہو گیا یہ گویا اس بات کی توثیق تھی کہ انسان واقعتاً اپنے تہذیبی نقاب کے پیچھے محض ایک حیوان ہے جو جبلتوں کا مطیع ہے نہ کہ اخلاقی یا روحانی تقاضوں کا۔ چنانچہ مغرب کے بعض مفکرین نے زوال یورپ کے اس روپ کو دیکھتے ہوئے اس بات کا بار بار اظہار کیا کہ یورپ روحانی اور اخلاقی طور پر بالکل بانجھ ہو چکا ہے۔ سپینگلر، ٹائن بی، سوروکن ان تینوں نے زوالِ مغرب ہی کو موضوع بنایا اسی طرح یورپی شعرا نے یورپ کو ایک ویرانے، یا ویسٹ لینڈ کے طور پر محسوس کیا اور اس ضرورت کا احساس عام طور سے ہونے لگا کہ ایک روحانی تشکیلِ نو کے بغیر مغرب کا انسان اس ویسٹ لینڈ کی دم روکنے والی کیفیت سے باہر نہیں آ سکتا۔ اقبال جب یورپ گئے تو انھوں نے اپنی آنکھوں سے اس ویسٹ لینڈ کے نقوش کو دیکھا اور محسوس کیا۔ لہٰذا یورپی تہذیب کے خلاف اقبال کا ردِّ عمل ویسا ہرگز نہیں تھا جیسا مثلاً اکبر اور اس کے معاصرین کا۔ یہ لوگ تو مغربی تہذیب کی اجنبیت سے نالاں تھے اور اگر اسے ہدف طنز بنانے پر مصر تھے۔ تو محض اس لئے کہ ایسا کر کے وہ اپنی دیسی تہذیب کا تحفظ کر سکتے تھے مگر اقبال مغربی تہذیب کے اصل المیہ سے واقف تھے اور اسے ایک روحانی قحط سالی سے تعبیر کر رہے تھے چنانچہ انھوں نے اپنی نظم میں نہ صرف یورپی زندگی میں نمودار ہونے والے ویسٹ لینڈ کی نشان دہی کی نہ صرف اس بات کا احساس دلایا کہ اس ویسٹ لینڈ کی سرحدیں خود ہماری سرزمین کے اندر بھی پھیل رہی ہیں بلکہ اس کی یلغار کو روکنے کے لئے ایک روحانی نشاۃ الثانیہ کی ضرورت پر بھی زور دیا کہ یہی پانی کا وہ قطعہ تھا جو آگے بڑھتے ہوئے صحرا کا راستہ روک سکتا تھا بے شک جدید اردو نظم نے مغربی ادبیات سے براہ راست بھی ویسٹ لینڈ کا تصور اخذ کیا مگر اس ویسٹ لینڈ کی پھیلتی ہوئی سرحدوں کا احساس اقبال کی نظم کی وساطت ہی سے اس تک پہنچا۔ اس کے علاوہ روحانی تربیت کے ذریعہ عرفان اور آگہی کے مدارج طے کرنے کا میلان بھی اقبال کی نظم

ہی کے ذریعہ جدید نظم میں داخل ہوا۔ لہٰذا آج اگر ہمیں جدید اردو نظم میں ایک صوفیانہ رو زیر سطح محسوس ہو رہی ہے جس کے باعث نظم نے موجود سے منقطع ہوئے بغیر اس کی حدود کو عبور کر کے کائنات کی بے کنار وسعتوں سے رشتہ قائم کیا ہے تو یہ فی الحقیقت اقبال کی نظم ہی کا فیضان ہے۔

آخری بات یہ ہے کہ اقبال نے یورپی زندگی کے مشاہدہ اور اس کے فکری مکاتب کے مطالعہ سے "پیکار" کا تصور اخذ کیا تھا اور جب اسے ایک وسیع تناظر میں رکھ کر دیکھا تھا تو انھیں اس کی صورت "دائیں" اور "بائیں" کی آویزش سے نہیں بلکہ خیر اور شر کے تصادم میں نظر آئی تھی۔ علاوہ ازیں اقبال نے یورپی زندگی میں مشین کے بڑھتے ہوئے تسلّط اور مشرق پر مغربی تہذیب کی بڑھتی ہوئی یلغار کے پیش نظر فرد اور معاشرے کی آویزش کا بھی ادراک کیا تھا اور اسے ایک وسیع تناظر میں رکھ کر جزو اور کل کی "پیکار" کو بھی محسوس کر لیا تھا گویا انھوں نے بیسویں صدی کی فضا سے "پیکار" کی بو سونگھ لی تھی اور اب اس سے اوپر اٹھنے کے تمنائی تھے۔ چنانچہ اقبال کی نظم نے نہ صرف جدلیات کے مظاہر اور تصورات کو اپنے اندر جذب کیا بلکہ تصادم اور آویزش کے اندر سے خیر کی یکتائی کے تصور کو بھی ابھارا۔ اقبال کا خیال کہ جبر اور اختیار متضاد نہیں بلکہ باہم مربوط ہیں اور انسان بیک وقت آزاد بھی ہے اور پابہ گل بھی ایک ایسا نظریہ تھا جو پیکار اور آویزش کا منہ چڑا رہا تھا۔ ہر چند جدید اردو نظم نے ویسٹ لینڈ کے تصور کی طرح پیکار کے مظاہر کو براہ راست بھی محسوس کیا اور ترقی پسند نظم تو بالخصوص مادی سطح کی پیکار سے بری طرح متاثر ہوئی تاہم اقبال کے معتدل اور متوازن رویے نے یہاں بھی جدید اردو نظم پر اپنے اثرات کچھ یوں مرتسم کیے کہ نظم لکھنے والوں نے مادی جدلیات کو عبور کر کے کائناتی جدلیات کا ادراک کر لیا اور پھر پیکار کی سطح سے "اکائی" کی سطح پر اُٹھ آئے۔ یہ ایک خالص مشرقی انداز فکر تھا جو اقبال کی وساطت سے جدید اردو نظم کے پیکر میں شامل ہوا اور اسے ایک خاص لہجہ تفویض کرنے میں پوری طرح کامیاب ہو گیا۔

چغتائی چل بسے! ان کے رخصت ہو جانے سے مصوری کا وہ پورا عہد رخصت ہو گیا جس کی ازل بھی وہ خود تھے اور ابد بھی! یہی ایک عظیم فن کار کی شناخت ہے کہ وہ اپنے عہد کو اپنے بطن سے جنم دیتا ہے اور مآل کار اس عہد کا خاتمہ بھی اُس کی ذات ہی پر ہوتا ہے۔ مراد یہ نہیں کہ عظیم فن کار اپنے پیش روؤں سے اثرات قبول نہیں کرتا یا اس کے اثرات آنے والی نسلوں پر مرتسم نہیں ہوتے یا زمانہ اس کے نقال پیدا کرنے میں بخل سے کام لیتا ہے بلکہ یہ کہ وہ اپنے پیش روؤں و نیز اپنے بعد آنے والوں سے اس قدر مختلف ہوتا ہے کہ اُسے نہ تو کسی کا لاحقہ قرار دیا جا سکتا ہے اور نہ سابقہ! — وہ ایک تنہا ہستی ہے جس کا وجود میں آنا ایک ثقافتی حادثہ ہے بعینہٖ جیسے حیاتیات میں تقلیب کی حیثیت ایک حیاتیاتی حادثہ کی سی ہوتی ہے۔

چُغتائی کا فن ●

نقادانِ فن نے آرٹ کو "زندگی کا آئینہ" قرار دیا ہے۔ بے شک اس بات میں سچائی کی رمق موجود ہے مگر زیادہ تر اس سے غلط فہمیوں ہی نے جنم لیا ہے۔ آرٹ اس اعتبار سے تو آئینہ ضرور ہے کہ یہ اپنا پہلا قدم شے یا شخص کو ایک "نمونہ" قرار دے کر اٹھاتا ہے لیکن اس کے بعد اس میں اتنے ابعاد پیدا ہو جاتے ہیں کہ آخر آخر میں یہ جس تصویر کو پیش کرتا ہے وہ اپنے اولین نمونے (PRTO-TYPE) سے محض خارجی ہیئت کی حد تک ہی مشابہ رہ جاتی ہے۔ اگر ایسا نہ ہو تو آرٹ محض فوٹوگرافی تک ہی محدود رہے اور اس میں وہ پُر اسراریت اور معنی خیزی پیدا نہ ہو سکے جو فن کی جان ہے۔ تجریدی آرٹ اس سلسلے کی انتہائی صورت ہے کہ اس میں برش کی پہلی ضرب تو فن کار کی کسی داخلی کیفیت مثلاً برہمی، یاسیت یا مسرت کی مظہر ہوگی مگر جیسے ہی کینوس پر دوسری ضرب لگے گی تو اس کا تعلق براہِ راست پہلی ضرب سے قائم ہو جائے گا۔ اور یوں بقول لوئی آرنلڈ ریڈ، اس کا مفہوم پہلی ضرب کو منہا کر دینے سے متعین ہی نہ ہو پائے گا۔ آرٹ کے دوسرے مکاتب میں تجریدی آرٹ کی سی "آزادہ روی" تو شاید نہ ملے تاہم اصول اپنی جگہ قائم ہے کیونکہ آرٹ چاہے وہ کسی مکتبۂ فکر کا ہو، جب تک اس کے بھیتر ایک نئے 'معنی' کی شمع نہیں روشن ہوتی اس کی حیثیت نقالی سے کسی صورت بھی مختلف نہیں ہو سکتی۔

چغتائی کا فن تجریدی آرٹ کی ذیل میں نہیں آتا گو اس میں ایک حد تک تجریدیت ضرور موجود ہے۔ اس طرح اس فن کو "زندگی کا آئینہ" قسم کا آرٹ بھی قرار نہیں دیا جا سکتا گو اس نے ایک حد تک اصل زندگی کی نمائندگی بھی کی ہے مثلاً آغازِ کار میں چغتائی نے زندگی اور فطرت کو اس کی واقعی صورت میں پیش کرنے کی کوشش کی تھی مگر اس خاص میدان میں بھی انھوں نے اپنے "موضوع" کے باطن میں ضرور جھانکا تھا اور یوں اپنے فن کو فوٹوگرافی کی سطح سے اوپر اٹھا لیا تھا۔ ایک بار چغتائی صاحب نے ازرہِ مروّت مجھے اپنے بالا خانہ میں لے جا کر مصوری کے یہ نمونے دکھلائے تھے اور ان کی چکا چوند سے میری نگاہیں خیرہ ہو گئی تھیں مگر یہ چغتائی کے اُسی آرٹ کے نمونے نہیں تھے جسے انھوں نے بعد ازاں پروان چڑھایا۔ شاید یہی وجہ تھی کہ وہ بہت کم لوگوں کو ان سے متعارف ہونے کی اجازت دیتے تھے۔

مقصود کہنے کا یہ ہے کہ چغتائی کا فن نہ محض تجریدی آرٹ کا نمونہ ہے اور نہ محض RE-PRESENTATIVE ART کا بلکہ ایک ایسا آرٹ ہے جس میں فن کار نے ہیئت کی قیود اور اور حد بندیوں کو عبور کر کے نہ صرف اپنے "موضوع" کے بعض مخفی پہلوؤں کو منکشف کیا ہے بلکہ ان کے

انتخاب میں اپنی ایک خاص جذباتی جہت کو بروئے کار لاکر شرکت کی بھرپور مثال بھی پیش کردی ہے گویا ایک طرف تو چغتائی کی "شرکت" نے ان کے فن کو ایک انوکھی توانائی بخش دی ہے اور دوسری طرف ان کے متخیلہ کی برانگیختگی نے اپنی ہیئت کے زرد دیوار کے پیچھے کی دنیا کو منقلب کرنے کی سعادت عطا کردی ہے۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ انھوں نے اپنے آرٹ میں حقیقت کی خارجی سطح سے ہٹ کر اس شے کو تلاش کیا ہے جسے اقبال نے "معنوی روح" کہا ہے اور پھر اسے یوں منقلب کیا ہے کہ خارجی سطح ازخود اس نئی کیفیت کو گرفت میں لینے کے لئے تبدیل ہوتی چلی گئی ہے۔ چغتائی کے آرٹ میں چہروں، لبادوں اور پیکروں کا بیک وقت ارضی اور غیر ارضی یا اصل سے مشابہہ اور مختلف ہونا ان کے اس خاص فنی اعجاز ہی کا نتیجہ ہے۔ مگر چغتائی نے اس نئی کیفیت کی تجسیم کے لئے خود کو محض ہیئت کی تبدیلیوں یا خطوط کے ایک خاص فنکارانہ استعمال تک ہی محدود نہیں رکھا بلکہ رنگوں کو بھی ایک خاص انداز میں بروئے کار لائے ہیں - ہر رنگ کی ایک اپنی زبان اور ایک اپنا مزاج ہوتا ہے جو فنکار کے مزاج سے ہم آہنگ ہوکر ایک ایسی نئی صورت اختیار کرلیتا ہے جو اصل سے مشابہہ ہوتے ہوئے بھی اس سے مختلف ہوتی ہے۔ اگر یہ بات نہ ہوتی تو ہر مصور کے ہاں رنگوں کی زبان ایک سی ہوتی مگر سب جانتے ہیں کہ جس طرح شاعر لفظ کو اپنے تخلیقی کرب سے گزار کر ایک نئی صورت عطا کردیتا ہے۔ بالکل اسی طرح مصور رنگ کو ایک نیا رنگ بخشتا ہے اور یہ نیا رنگ اس انوکھی کیفیت کو گرفتار کرنے میں سب سے زیادہ معاون ثابت ہوتا ہے جو مصور کے باطن میں خلق ہوچکی ہوتی ہے بس اسی ایک بات میں چغتائی کی انفرادیت ہے کہ انھوں نے مصوری میں ایک "نئی کیفیت" کو جنم دیا اور پھر اس کی تجسیم کے لئے خطوں اور رنگوں کو منقلب کرتے چلے گئے۔ ضمناً یہ بات بھی ملحوظ خاطر رہے کہ چغتائی کے ہاں یہ "نئی کیفیت" زندگی اور اس کے مظاہر کو ایک ناقابل تقسیم "کُل" کی صورت میں محسوس کرنے کا وہ فنی رویہ ہے جسے SYNCRETISM کا نام ملا ہے اور جو ابتداً بچوں کے آرٹ میں، لیکن بعدازاں سچے فنکاروں کے ہاں ابھرتا ہے اور انھیں تخلیقی سطح پر فائز کردیتا ہے۔

اوپر میں نے لکھا ہے کہ چغتائی کا آرٹ ایک حد تک تجریدی ہے۔ مبادا اس سے کوئی غلط فہمی پیدا ہوجائے مجھے یہ کہنے دیجئے کہ تجریدی آرٹ دو طرح کا ہوتا ہے۔ ایک وہ جس میں تجریدیت کے باوصف خارجی مظاہر کی نمائندگی ایک بڑی حد تک ضرور ہوتی ہے۔ چغتائی کے ہاں

تجریدیت کا یہی روپ ابھرا ہے۔ تجریدی آرٹ کی دوسری قسم وہ ہے جس میں "نمائندگی" کا عمل یکسر ناپید ہو جاتا ہے اور خارجی دنیا کی اشیا اور شخصیات کلیتاً منہا ہو جاتی ہیں۔ اس آرٹ کو NON-FIGURA-TIVE ART کا نام ملا ہے اور بالعموم جب تجریدی آرٹ کا ذکر آتا ہے تو اس سے تجرید کا یہی روپ مراد ہوتا ہے۔ چغتائی کے فن نے NON-FIGURATIVE ART سے کوئی سروکار نہیں رکھا حتیٰ کہ جب انھوں نے تعقلات یا کیفیات کو پیش کیا ہے تو بھی اصل زندگی کی اشیا اور مناظر سے مدد لی ہے۔ بنیادی طور پر یہ ایک شعری رویہ ہے اور شاعری کی تشبیہہ یا استعارہ کے مماثل ہے۔ تشبیہہ یا استعارہ میں دو اشیا کو ایک دوسری کے روبرو رکھ کے ان کے عین درمیان جذبے یا فکر کے نازک سے ڈولتے ہوئے ہیولیٰ کو گرفتار کیا جاتا ہے۔ چغتائی نے تصویر کے ذریعہ اسی شعری رویے کو اجاگر کیا ہے غالبؔ اور اقبالؔ کے اشعار کی تجسیم کے عمل میں چغتائی کا یہ طریق کار بآسانی مشاہدہ کیا جا سکتا ہے مگر اس خاص رویئے سے ہٹ کر بھی چغتائی نے "نمایندگی" کے عمل میں نئے ابعاد پیدا کئے ہیں ـ یوں کہ نمائندگی براہ راست نہیں رہی۔ مثلاً چغتائی کی تصاویر میں قدیم اسلامی تہذیب کی علامتیں ایک ایسی فنی نفاست کے ساتھ شامل ہوئی ہیں کہ چہروں، لبادوں اور اشیاء کی غیر ارضیت میں بھی ایک گزرے ہوئے عہد کی آشنا شبیہہ ابھر آئی ہے۔ یوں چغتائی کا فن نمایندگی کے مسلک کا بھی پابند رہا ہے؛ (یعنی اس نے خارجی دنیا کی صورتوں سے اپنا رشتہ منقطع نہیں کیا) اور تجریدیت کا بھی (کیونکہ اس نے صورتوں کے خدو خال میں تہذیبی علامتوں کی جھلک دکھائی ہے) مگر یہ رویے چغتائی کے غالب رویے نہیں ہیں۔ چغتائی کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے نمایندگی اور تجریدیت کے عناصر کو اپنی ذات کے کرب سے گزار کر اور انھیں منقلب کر کے کیا سے کیا کر دیا ہے اور یوں مصوری کے ایک ایسے نمونے کو خلق کیا ہے جو قطعاً منفرد اور یکتا ہے اور جس پر چغتائی کی چھاپ پوری طرح ثبت ہے۔

اقبال کے بعد جدید اُردو نظم کی ترویج اور فروغ کے سلسلے میں تین اولین شعرا ـــــ تصدق حسین خالد، میراجی اور ن۔ م۔ راشد تھے۔ یہ سوال کہ ان میں سے کس کے سر پر اولیت کا تاج رکھا جائے میرے نزدیک کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ دیکھنے کی بات صرف یہ ہے کہ ان شعراء میں سے کس نے جدید اُردو نظم کو سب سے زیادہ طاقت عطا کی، کس نے اس کی حدود کو پھیلایا اور نئے امکانات سے آشنا کیا۔ اور جدید نظم گو شعراء پر کس نے سب سے زیادہ اثرات مرتسم کئے۔

جدید اردو نظم کے تین ستونوں میں سے تصدق حسین خالد کی عطا سب سے کم ہے۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ خالد ہی نے سب سے پہلے آزاد نظم لکھی اور بعض کو یہ شکوہ ہے کہ خالد نے اپنی بیش تر نظموں کے خیال انگریزی نظموں سے اخذ کئے مگر اس بات کے اعتراف کی ضرورت کبھی محسوس نہ کی۔ بہر کیف اس بحث میں پڑے بغیر مجھے یہ کہنا

ن۔ م۔ راشد ●

ہے کہ خالد نے بہت کم جدید نظم گو شعرا کو متاثر کیا اور نفسِ مضمون یا اسلوب اظہار کے ضمن میں بھی کسی تخلیقی اپج کا مظاہرہ نہ کیا۔ گو انھوں نے بعض ایسی نظمیں ضرور لکھیں جو یادگار رہیں گی۔

خالد کے برعکس میراجی اور راشد دونوں نے جدید اردو نظم کے فروغ نیز اس کے کینوس کو وسیع کرنے کے سلسلے میں جو کام کیا، اس کی اہمیت بہت زیادہ ہے ــــ اتنی زیادہ کہ مجھے ان کا موازنہ کرتے ہوئے سخت دشواری محسوس ہو رہی ہے۔ یوں بھی اس بات کا اصل فیصلہ تو مستقبل کا ادبی مورخ ہی کر سکے گا۔ لہٰذا میں اپنی بات کو صرف چند اشارات تک محدود رکھوں۔ مثلاً جہاں تک نئی پود پر اثرات مرتسم کا تعلق ہے۔ میراجی، راشد کے مقابلے میں زیادہ فعال ثابت ہوئے ہیں۔ مجید امجد، قیوم نظر، مختار صدیقی، منیر نیازی، مبارک احمد، صفدر میر اور بعض دوسرے شعرا کی نظموں میں میراجی کے اثرات بآسانی تلاش کئے جا سکتے ہیں، دوسری طرف راشد کے اثرات ایک حد تک ضیا جالندھری اور شمس الرحمٰن فاروقی یا اسلوب کی بلند آہنگی اور فارسی آمیز کی حد تک افتخار جالب کے ہاں نظر آتے ہیں۔ اور بس! یہ اثرات اسلوبِ اظہار اور اسلوبِ خیال، دونوں سطحوں پر نمایاں ہیں۔ میراجی کے لہجے میں نرمی اور گھلاوٹ ہے۔ ہندی کے کومل اور مدھر الفاظ کا انتخاب اس نرمی اور کوملتا کے اظہار ہی کے لئے کیا گیا ہے۔ یوں لگتا ہے جیسے ہموار میدان پر کوئی ندی بغیر شور کئے رواں دواں ہو۔ جذبہ خیال پر غالب ہے جس کے نتیجے میں تاثر فوری اور دیرپا ہے۔ آہنگ کی لے دھیمی ہے اور یہ لے شبنم کے قطروں کی طرح روح کو بھگوتی تو ہے شرابور نہیں کرتی۔ دوسری طرف راشد کے لہجے میں سختی اور توانائی ہے۔ فارسی الفاظ اور تراکیب کا انتخاب شخصیت کی بلند آہنگی اور توانائی کے عین مطابق ہے۔ جذبہ ایک زیریں لہر کی طرح ہمہ وقت شعر کے قالب میں رواں ہے۔ مگر بحیثیت مجموعی خیال جذبے پر غالب ہے، راشد کا کلام پہاڑی ندی سے مشابہ ہے جو بہتی ہے تو شور سا پیدا ہوتا ہے۔ مگر راشد کے کلام کا شور کھڑی ہوئی آوازوں کا مجموعہ نہیں۔ اس ضمن میں راشد کا لہجہ اقبال کے لہجے سے زیادہ قریب ہے نہ کہ جوش کے لہجے سے۔ جوش کے ہاں خیال کمزور اور جذبہ مصنوعی ہے۔ صرف لفظوں کا جوش و خروش ہے جو جذبے اور خیال دونوں کو دبا دیتا ہے اور شاعری ورزش بن کر رہ جاتی ہے۔

راشد اور میراجی کے ہاں اسلوب اظہار ہی کا نہیں اسلوب خیال کا فرق بھی ہے۔ میراجی اپنی دھرتی سے پوری طرح منسلک ہے۔ وہ نہ صرف اپنے چاروں طرف پھیلی ہوئی اشیاء کو محسوس کرتا ہے بلکہ اپنی دھرتی کے ماضی میں بھی غواصی کرتا ہے۔ اسی عقبی دروازے سے دیومالائی کردار اور علامتیں اس کی شاعری میں داخل ہو کر اُسے ایک عجیب سی جاذبیت عطا کر دیتی ہیں۔ دھرتی کے حوالے ہی سے میراجی کے ہاں زرخیزی کی

کے اثرات آئے ہیں اور وہ جنسی معاملات میں رادھے شیام کی روایت سے اخذ و اکتساب پر سدا مائل رہی ہے۔ دوسری طرف راشد کا شعری کردار مزاجاً بین الاقوامی ہے اپنی پہلی کتاب "ماورا" میں بھی اس نے اپنی دھرتی کے صرف اُس پہلو پر ہی زیادہ توجہ صرف کی ہے جو انگریزی حکومت سے تصادم کے باعث بغاوت اور سول نافرمانی کی صورت میں ابھر آیا تھا۔ میراجی اپنے معاشرے سے منسلک ہے اور اسی لئے اُس کے ہاں روایت سے گہری وابستگی ہے۔ کہیں بھی اُس نے معاشرتی یا مذہبی اقدار کو چیلنج نہیں کیا گویا وہ اپنی دھرتی کا سپوت ہے۔ مگر راشد اسی دھرتی پر ابھرنے والے ایک باغی کی آواز ہے۔ ایک ایسی آواز جو اپنی دھرتی کے ماضی سے کہیں زیادہ نسل انسانی کے ماضی سے منسلک ہے اور جسے اپنے وطن کے مستقبل سے کہیں زیادہ نسل انسانی کے مستقبل کا فکر ہے۔ ابتدا "ماورا" میں راشد نے وطن کی آزادی کے ایک گہرے شعور کا احساس ضرور دلایا تھا۔ مگر آگے چل کر اس کی نظم پر وطن کی دھرتی کے بجائے پورے کرۂ ارض کے مسائل کی چھاپ لگتی چلی گئی۔ اپنے معاشرے میں راشد ایک اجنبی ہے۔ بلکہ اُسے اُردو نظم کے پہلے آؤٹ سائڈر کا نام ملنا چاہیئے۔ یہ اجنبی جب وطن سے باہر جاتا ہے تو وہاں بھی خود کو اجنبی ہی محسوس کرتا ہے۔ راشد کا شعری مجموعہ "ایران میں اجنبی" کا نام ہی اس بات کا ثبوت ہے۔ اُس نے زندگی کا ایک طویل عرصہ امریکہ میں بسر کیا لیکن اُس خطۂ ارض کو بھی اپنا نہ سکا۔ جب راشد کا سلسلۂ ملازمت ختم ہو گیا۔ تو اُس کے لئے یہ فیصلہ کرنا انتہائی مشکل تھا کہ وہ اب کس ملک میں سکونت اختیار کرے۔ پاکستان یاترا کے ایک موقعہ پر راشد صاحب سے ملاقات ہوئی تو وہ ایک عجیب سے تذبذب میں تھے۔ کہنے لگے — "جی چاہتا ہے اسلام آباد میں سکونت اختیار کروں، بیوی اٹلی میں رہنا چاہتی ہے۔ انگلستان بھی کوئی بری جگہ نہیں۔ بہر حال کہیں بھی رہ پڑیں۔ اس سے کیا فرق پڑتا ہے۔" چنانچہ ایران کے بعد راشد نے زندگی کے آخری دو سال انگلستان میں گزارے اور وہیں وفات پائی۔ وفات سے صرف چند روز پہلے مجھے ان کا ایک خط ملا جس میں لکھا تھا کہ وہ دسمبر میں پاکستان آئیں گے۔ مگر پاکستان آنے کی اس اطلاع میں جذبہ شامل نہیں تھا۔ آپ کہہ سکتے ہیں کہ زندگی کا معتدبہ حصہ ملک سے باہر گزارنے کے بعد راشد صاحب کی وطن سے وابستگی کم ہوگئی ہوگی۔ مگر وطن سے باہر رہنے والوں سے پوچھئے کہ وہ وطن کے لئے کس گہرے کرب میں مبتلا ہوتے ہیں۔ اصل بات شاید یہ ہے کہ راشد مزاجاً منسلک اور مبتلا نہیں تھے، مردِ آزاد تھے۔ اس آزادہ روی کا اظہار ان کے سارے کلام میں جاری و ساری ہے۔ پہلے وہ سیاسی سطح پر باغی کے لبادے میں ظاہر ہوئے، پھر مذہبی اور معاشرتی سطح پر انھوں نے بغاوت کی۔ اس کے بعد وطن پرستی کے تصور سے بغاوت کرکے بین الاقوامیت اختیار کی اور آخر آخر میں آدمی کے ہنگامی مسائل میں الجھنے کے بجائے وہ انسان کے

وجود پر سوچ بچار کرنے لگے۔ اُن کا مجموعہ "لا = انسان" نسل، رنگ اور قوم کی سطح سے اوپر اٹھ کر انسانی یا کائناتی سطح کو چھونے کی ایک کاوش ہے۔ واضح رہے کہ انسان کا ذکر راشد کے بعض معاصرین کے ہاں بھی ملتا ہے۔ مگر یہ انسان زیادہ تر خود شاعر کی شخصیت ہی کی فوٹوسیٹ کاپی ہے۔ مراد یہ کہ شاعر نے انسان کے آئینے میں صرف اپنی صورت ہی دیکھی ہے اور یہ باور کرانے کی کوشش کی ہے کہ "انسان" کے لقب کے لئے موصوف کی ذات ہی سب سے زیادہ موزوں ہے نرگسیت کے اس رویے کے برعکس راشد نے اس انسان کو تلاش کیا ہے جو سب آدمیوں کے بطون میں ایک جوہر نایاب کے طور پر موجود ہے۔ بہرحال راشد "ماورا" کی سطح سے اوپر اٹھ کر "ایران میں اجنبی" کی سطح تک اور پھر وہاں سے "لا۔ انسان" کی سطح تک پہنچے تو اس سے اُردو نظم کو ایک ایسی کشادگی نظر اور وسعت اظہار نصیب ہوئی جو ایک جگہ رکے رہنے پر شاید کبھی نصیب نہ ہو سکتی۔ لہٰذا جہاں تک معاصرین پر اثرات مرتسم کرنے کا تعلق ہے میراجی راشد سے زیادہ فعال ثابت ہوئے ہیں۔ جہاں تک لہجہ کا تعلق ہے اس سلسلے میں بھی میراجی کے اظہار کی نرمی اور ملائمت اور گھلاوٹ راشد کے بلند آہنگ اور قدرے بھاری لہجے کے مقابلے میں زیادہ دامن کش دل ہے۔ مگر جہاں تک خیال کے پھیلاؤ اور تنوع کا، وسعت نظر اور شعور کائنات اور انسان دوستی کا تعلق ہے راشد میراجی سے کہیں آگے ہیں اور ان شعرا سے تو بہت آگے ہیں جو "انسان دوستی" کی ترکیب کو تکیۂ کلام کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔ ویسے یہ بات بھی مدنظر رہنی چاہئے کہ میراجی ۳۷ برس کی عمر میں فوت ہو گئے تھے اور راشد ۶۵ برس تک زندہ رہے۔ اس لئے میراجی کے ہاں عمر کے آخری ایام میں جو گہرائی اور وسعت پیدا ہونے لگی تھی، وہ پوری طرح وجود میں نہ آ سکی مگر راشد کو قدرت نے نسبتاً زیادہ عرصہ زندہ رکھا اور وہ خیال کی بلندیوں کو زیر بالا نے میں کامیاب ہو گئے۔ یوں دیکھئے تو جدید اردو نظم میں راشد کو ایک مرکزی حیثیت حاصل ہے اور اگر لحظہ بھر کے لئے راشد کی نظم کو اُردو ادب سے خارج کر دیا جائے تو جدید اردو نظم مفلس اور بے آبرو نظر آنے لگے۔ حقیقت یہ ہے کہ راشد کے رخصت ہونے سے ایک پورا عہد مر گیا ہے اور اردو زبان اور ادب کو ایک ایسا زبردست نقصان پہنچا ہے جس کی تلافی ممکن نہیں۔

آج سے سترہ برس پہلے اپنی نظموں کے بارے میں
مجید امجد نے لکھا تھا:
"ماضی کی راکھ سے میں نے جن بجھتی چنگاریوں کو چنا ہے ان کے ملتھے پر اُن شب و روز کے نقش قدم ہیں جو اس کائنات اور اس کے حسن پُر اسرار کے درمیان میں کٹ گئے ہیں۔ میری داستانِ عجز یہی نظمیں ہیں۔ فکرِ خود سوز کے لہو سے لتھڑے ہوئے یہی چند اوراق ہیں۔ سب سے بڑھ کر خلش اس بات کی ہے کہ یہ بیانِ نامکمل، یہ اظہارِ ناتمام جس کی بنیاد محض تسکینِ ذوق تھی، فن کی ان بلندیوں تک نہ پہنچ سکا جو میرا مقصودِ نظر تھیں۔"
اپنی اسی مختصر سی تحریر میں مجید امجد نے اپنی شخصیت ذات اور مسلک سب کو سمیٹ لیا ہے۔ اس کی شخصیت اس بات سے مترشح ہے کہ گردن فرازانِ ادب کے مقابلے میں اس نے "فقیرا ہو رہو نیواں ہو" کا منظر

مجید امجد — خرقہ پوش و پابہ گِل ●

دکھایا ہے۔ اس کی ذات کا پھیلاؤ اس بات سے عیاں ہے کہ اس نے کائنات کے پس منظر میں "حسن پراسرار" کا ادراک کیا ہے۔ اُسے زمان و مکان کی حدود میں قید کر کے نہیں دیکھا اور اس کا مسلک اس بات سے ظاہر ہے کہ اس نے یہ نظمیں محض تسکین ذوق کے لئے لکھی ہیں، کسی نظریاتی مسلک کے تابع ہو کر نہیں لکھیں۔ گو ان میں معاشرے کی کروٹوں کا جو شعور جھلکتا ہے وہ ڈھول تاشوں کے ساتھ نظریاتی پراپوگنڈہ کرنے والوں کے شعور سے کہیں زیادہ پختہ اور جاذب نظر ہے۔

میں اپنے اس مضمون میں نہ تو مجید امجد کی شخصیت کا ذکر کروں گا (ہر چند یہ شخصیت انتہائی پُرکشش اور خوبصورت ہے) اور نہ اس کے مسلک کا (ہر چند یہ مسلک فن کی تخلیق اور ترویج کے سلسلے میں انتہائی پرخلوص اور صحت مند ہے) بلکہ صرف اس کی ذات کا ذکر کروں گا جس کا پھیلاؤ اور وسعت اتنی زیادہ ہے کہ زمانے کی تین پرتیں اس کی گرفت میں آگئی ہیں اور جو زمانی اعتبار سے اتنی کشادہ ہے کہ لاکھوں کروڑوں سالہائے نور کے فاصلوں میں جکڑی ہوئی کہکشائیں اس کے نقوش قدم بن گئی ہیں اور جس کے سامنے زمینی زندگی کے جملہ ادوار یوں ہم رشتہ کھڑے ہیں جیسے کوئی نردبان ہو جس پر زندگی نے چڑھنا شروع کیا اور "اب" وہ اس کے روبرو آ کر کھڑی ہو گئی ہو۔

مجید امجد کی ذات کے پھیلاؤ میں "اب" کا یہ لمحہ ایک خاص اہمیت رکھتا ہے بلکہ یوں کہنا چاہئے کہ "اب" وہ مرکزی نقطہ ہے جس کے گرد اس کی ذات دائرہ در دائرہ پھیلتی چلی گئی ہے تاہم مجید امجد نے اس مرکزی نقطے پہ قدم رکھ کر ازل سے ابد تک کے فاصلوں کو بھی طے کر لیا ہے ؎

اور اُدھر باہر گلی میں
خرقہ پوش دپا بہ گل
ہیں کہ اک نیچے کا دل
جس کی ہر دھڑکن میں گونجے دو جہاں کی تیرگی
زندگی! اے زندگی!!

ن۔م راشد نے اپنی مشہور نظم "زمانہ خدا ہے" میں لکھا تھا:

اسی ایک رسی کے دونوں کناروں سے ہم تم بندھے ہیں
یہ رسی نہ ہو تو کہاں ہم میں تم میں
ہو پیدا یہ راہِ وصال

مگر ہجر کے ان وسیلوں کو وہ دیکھ سکتا نہیں
جو سرا سر ازل سے ابد تک تنے ہیں
جہاں یہ زمانہ ـــــ ہنوز زمانہ
فقط اک گرہ ہے

خوبصورت خیال ہے۔ راشد نے وقت کو ایک لمبی رسی سے تشبیہہ دی ہے جس میں حال محض ایک گرہ ہے۔ گرہ کو کھول دیجئے تو حال وقت کی رسی میں گم ہو جائے گا۔ مگر جہاں راشد نے وقت کی گرہ کو ذرا فاصلے سے دیکھا ہے وہاں مجید امجد نے رسّی کی گرہ کو اپنی مٹھی کی گرفت میں لے لیا ہے۔ ضمناً مجید امجد کو اس کا فائدہ یہ بھی پہنچا ہے کہ اس نے ایک صوفی کی طرح وقت کے ابعادِ ثلاثہ پر غور و فکر نہیں کیا بلکہ ان میں سے ایک پر اپنا قدم رکھ کر باقی دونوں کی طرف اپنے ہاتھ پھیلا دئے ہیں۔ یوں اُس کے ہاں ذات کے پھیلاؤ کا عمل ذہنی ورزش کے بجائے ایک داخلی واردات بن گیا ہے۔ مثلاً اپنی نظم "جیون دیس" میں مجید امجد نے ماضی کو تو یوں دیکھا ہے کہ

بوڑھی کبڑی دیواروں کے پاؤں چاٹتی گلیاں
ٹوٹتے فرش، اکھڑتی اینٹیں
گزرے دنوں کے ملبے

اور مستقبل کا یوں نظارہ کیا ہے کہ

بجتی ڈھولک، گاتی سکھیاں، نیر بہاتی خوشیاں
جاگتے ماتھے، سوچتے نیناں
آنے والے زمانے

مگر حال کو ایک ایسے ریڑھی والے کے روپ میں دیکھا ہے جس کا کام زخمی کلیاں بانٹنا ہے

کنٹھا پہنے، اک متوالا بالا، ریڑھی والا
موڑ موڑ پر جیون رُت کی
زخمی کلیاں بانٹے
جینے کے یہ سارے جتن، انمول سمے کی مایا
سدا رہیں ان سدا بہار دکھوں کے روپ سہانے

تو بھی رُک کے اس بھنڈار سے اپنی جھولی بھر لے
تری تڑپ کا انت یہی ہے
اے دل اے دیوانے!

دیکھئے کہ مجید امجد نے "اب" کے اس لمحے کو گرہ کے طور پر نہیں بلکہ ایک بھنڈار کے طور پر دیکھا ہے۔ گرہ باندھتی ہے، بھنڈار تقسیم کرتا ہے۔ گرہ رکنے کا ایک لمحہ ہے۔ بھنڈار لمحے کی وہ شاخ ہے جس پر دکھوں اور خوشیوں کے پھول کھلتے ہیں اور پھر یہ سارے پھول خلق خدا میں تقسیم ہو جاتے ہیں۔ مجید امجد کے نزدیک "حال" کا یہ لمحہ گزری ہوئی یادوں کا مدفن نہیں اور نہ یہ مستقبل کے خوابوں کا دفینہ ہے بلکہ ایک سُرخ پھولوں سے لدی ٹہنی ہے جو راہگیروں کے پاؤں پڑتی ہے کہ خدا کے لئے رک جاؤ! مگر راہی ایسے بدقسمت ہیں کہ اس کے وجود تک سے بے نیاز، ماضی کی یادوں میں گم یا مستقبل کے خوابوں میں محو، آگے بڑھ جاتے ہیں۔ حال کے لمحے پر رک کر امکانات کو گرفت پر لینے کا یہ رویّہ ایک بڑی حد تک موجودی رویّہ ہے اور مجید امجد نے اس کے تحت بھرے میلے سے صبح کی اُس شاہزادی کو ڈھونڈ لیا ہے جس کی مست انکھڑیوں سے صہبائے امروز چھلکتی ہے:

یہ صہبائے امروز جو صبح کی شاہزادی کی مست انکھڑیوں سے ٹپک کر
یہ دورِ حیات آ گئی ہے، یہ ننھی سی چڑیاں جو چھت میں چہکنے لگی ہیں
ہوا کا یہ جھونکا جو میرے دریچے میں تلسی کی ٹہنی کو لرزا گیا ہے
پڑوسن کے آنگن میں پانی کے نلکے پہ یہ چوڑیاں جو کھنکنے لگی ہیں
یہ دنیائے امروز میری ہے، میرے دلِ راز کی دھڑکنوں کی امیں ہے
یہ اشکوں سے شاداب دو چار صبحیں، یہ آہوں سے معمور دو چار شامیں
انھیں چلمنوں سے مجھے دیکھنا ہے وہ جو کچھ کہ نظروں کی زد میں نہیں ہے

حال کے اس لمحے کا ذکر کرتے ہوئے مجید امجد نے اکثر اسے ایک گہرے غم سے لبریز پایا ہے مگر یہ غم یاسیت یا قنوطیت کے مترادف نہیں بلکہ وارفتگیٔ شوق، جستجوئے مسلسل اور کشفِ ناتمام کا دوسرا نام ہے۔ یہ غم گرفتِ سنگ میں بل کھاتی آبجو کی طرح ہے کہ چھلکتا بھی نہیں اور رکتا بھی نہیں۔ لہٰذا وہ راستہ جو ازل اور ابد کے مابین پھیلا ہوا ہے غم کی اس آبجو ہی کی گزرگاہ ہے۔ اب آپ دیکھئے کہ راشد کی رسّی اور مجید امجد کی آب جو میں کس قدر فرق ہے اور پھر رسّی کی گرہ اور آبجو پر جھکی ہوئی

پھولوں بھری ٹہنی کتنی مختلف چیزیں ہیں۔ دراصل مجید امجد کا لمحۂ حال امکانات کا منبع ہے

مجید امجد کے نزدیک حال کا لمحہ ماضی کے پھیلے ہوئے ہاتھ کی آخری حد نہیں اور نہ یہ مستقبل کے بازو کا نقطۂ آغاز ہے بلکہ ایک ایسا دھبّہ ہے جس میں بیتے جگوں اور آنے والے زمانے کے نقوش یکجا ہو گئے ہیں مگر اس لمحے کو محض ایک سنگم کہہ دینے سے بھی بات نہیں بنتی کیونکہ درحقیقت یہ لمحہ آتش تخلیق کا لمحہ ہے اور اس سے رس نچوڑنا یا سرور کشید کرنا بجائے خود ایک بہت بڑا انعام ہے ؏

اس اگنی سے، اس جیتے جگوں
کی کھلتی ہوئی پھلواڑی سے
دو چار دہکتے پھول چنو
اتنا ہی سہی، اتنا تو کرو

اور پھر "صاحب کا فروٹ فارم" میں ذرا کھل کر کہا:

سبو میں بھر لو
یہ پتیوں پر سمٹے ہوئے زرد زرد شعلے، یہ شاخساروں پہ پیلے پیلے پھلوں کے گچھے
جو سبز صبحوں کی ضد میں پل کر، کڑی دوپہروں کی لوؤں میں ڈھل کر، خنک شعاعوں کی اوس پی کر
رتوں کے امرت سے اپنے نازک وجود کے آبگینے بھر کر، حدِ نظر تک، بساطِ زندیہ
لپک رہے ہیں، شراب ان کی
کشید کر لو
سبو میں بھر لو

مجید امجد کے ہاں لمحے سے شراب کشید کرنے کا یہ عمل مزاجاً ایپی کیورین نہیں ہے۔ ایک تو اس لئے کہ کشید کرنے کا یہ عمل دراصل تخلیقی عمل کی ایک صورت ہے۔ دوسرے اس سے جو شراب کشید ہوتی ہے وہ جسمانی لذت یا کیف و سرور کی علامت نہیں بلکہ اس روحانی مسرت کی ایک صورت ہے جو کشفِ ذات کی مظہر ہوتی ہے۔ اسی لئے مجید امجد نے اس شراب کو دکھوں کے رس سے تشبیہ دی

ہے اور لکھا ہے :

وہ دھوپ جس کا مہین آنچل
دلوں سے مس ہے، وہ زہر جس میں دکھوں کا رس ہے، جو ہو سکے تو اس آگ
سے بھر لو من کی چھاگل
کبھی کبھی ایک بوند اس کی کسی نوا میں دیا جلائے
تو وقت کی پینگ جھول جائے۔

اسی طرح "ارے یقینِ حیات" میں لکھا ہے۔

خروشِ شام و سحر میں کشید ہوتی ہوئی۔
شرابِ غم کا یہ اک جام، جس میں اُترتی ہے
تجلیوں کی برات

یہ ایک جرعۂ زہراب جس میں غلطاں ہیں
تری نگاہ کا رس تیرے عارضوں کے گلاب
ترے لبوں کی نبات

صاف ظاہر ہے کہ مجید امجد "اب" کے لمحے سے کشید ہونے والے امرت کو ایک انوکھے تناظر میں دیکھ رہے ہیں اور اسے تخلیق کے لمحے کے مترادف قرار دے رہے ہیں۔ ایک ایسا لمحہ جو وارد ہوتا ہے تو زندگی اور ابد، ماضی اور مستقبل کی رسی سے آزاد ہو کر پھر سے ایک نقطۂ آغاز کا منظر دکھانے لگتی ہے۔

اس نقطۂ آغاز سے منسلک ہو کر مجید امجد نے جس آفاقی شعور COSMIC CONSCIOUSNESS کا مظاہرہ کیا ہے۔ وہ اقبال کے بعد مجید امجد ہی کی نظم میں پوری طرح اجاگر ہوا ہے۔ اس فرق کے ساتھ کہ اقبال کا رویہ فلسفیانہ ہے۔ جب کہ مجید امجد نے سائنسی سوچ سے استفادہ کیا ہے شلاً بہت کم شعراء کے ہاں فلکیات سے شغف کے شواہد ملیں گے لیکن مجید امجد کے ہاں ایک ایسا آفاقی ڈراما دکھائی دے گا جو کروڑوں اربوں سال لہائے نور کی بساط پر کھیلا گیا اور جس کے کردار کہکشائیں اور سورج ہیں۔ بے شک مجید امجد نے فلکیات کی مخصوص زبان استعمال نہیں کی وہ نیبولا اور ORION NEBULA اور CRAB NEBULA اور SUPER NOVA اور PULSER اور QUASER اور لاتعداد دوسرے آفاقی مظاہر کی طرف بار بار اشارے کرتا مگر اس کی نظموں کے مطالعہ سے صاف

محسوس ہوتا ہے کہ اس نے آفاقی ڈرامہ کا یہ مطالعہ کر رکھا ہے اور اس مطالعہ ہی سے اُسے آفاقی شعور ارزانی ہوا ہے۔ ایک ایسا آفاقی شعور جس کی روشنی میں اس نے زمین کو مرکزِ دو عالم قرار دینے کے بجائے وسیع و لا محدود کائنات میں محض ایک موہوم سا نقطہ متصور کیا ہے۔ مجید امجد کے ہاں جو آفاقی شعور موجود ہے، اس کے ثبوت میں ان کی لاتعداد نظمیں پیش کی جا سکتی ہیں۔ میں صرف چند ٹکڑے پیش کرنے پر اکتفا کروں گا:

یوں تو آفاق میں دنیاؤں کی ارزانی ہے
ان خلاؤں میں ستارے بھی ہیں، خورشید بھی ہے، ماہ بھی ہے
کون جانے کہ زمانے کے سمندر کی کوئی تھاہ بھی ہے

"نہ کوئی سلطنتِ غم"

ترے ہی دائرے کا جزو ہیں وہ دَور کہ جب
چٹانیں پگھلیں، ستارے جلے، زمانے ڈھلے
وہ گردشیں جنھیں اپنا کے انگنت سورج
ترے سفر میں بجھے تو انہی اندھیروں سے
دوام درد کی اک صبح ابھری، پھول کھلے

"مرے خدا، مرے دل"

ہواؤں پہ سایوں کے چھدرے سے دھبے
فضاؤں میں صدہا سفید و سیہ آفتابوں کے بکھرے سے ریزے
سرِ خاک، بے ربط، بے سطر خاکے
یہ سب کچھ، بس اک دو قدم تک
پھر آگے وہی دھوپ، شاداب دردوں کی جانب ہمکتی ہوئی
سنگ ریزوں پہ بہتی ہوئی دھوپ
حدِّ عدم تک

"یہ سبز پیڑوں کے سائے"

دلچسپ بات یہ ہے کہ مجید امجد کے ہاں کائناتی ڈراما کو دیکھنے کا انداز ہی سائنسی نہیں اُس نے زمینی ڈراما کو بھی اسی زاویے سے دیکھا ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ اس کی نظموں میں زوالِ آدمِ خاکی کی داستان پیش نہیں ہوئی بلکہ اس نے اپنی نظموں کو انسان کے تدریجی ارتقا کی داستان بطور پس منظر مہیّا کی ہے۔ انسانی زندگی کیسے شروع ہوئی، وہ کن ادوار اور مراحل سے گزری۔ اور اب کس مقام پر کھڑی ہے۔ اس ساری داستان کے پس منظر میں اس نے انسان کے آشوبِ آگہی کا ادراک کیا ہے مثلاً مجید امجد کی نظم "راتوں کو" سے یہ ٹکڑا دیکھئے:

ان سونی تنہا راتوں میں
دل ڈوب کے گزری باتوں میں
جب سوچتا ہے، کیا دیکھتا ہے، ہر سمت دھوئیں کا بادل ہے
وادی و بیاباں جل تھل ہے
ذخّار سمندر سوکھے ہیں، پُر ہول چٹانیں پگھلی ہیں
دھرتی نے ٹوٹتے تاروں کی جلتی ہوئی لاشیں نگلی ہیں
پہنائے زماں کے سینے پر اک موج انگڑائی لیتی ہے
اس آب و گِل کی دلدل میں اک چاپ سنائی دیتی ہے
اک تھرکن سی، اک دھڑکن سی، آفاق کی ڈھلوانوں میں کہیں
تانیں سا جو مہک کر ملتی ہیں، چل پڑتی ہیں، رُکتی ہی نہیں
ان راگنیوں کے بھنور بھنور میں صدہا صدیاں گھوم گئیں
اس خون آلود مسافت میں لاکھ آبلے پھوٹے، دیپ بجھے
اور آج کسی معصوم ضمیرِ ہستی کا آہنگ تپاں
کس دور کے دیس کے کہروں میں لرزاں لرزاں، رقصاں رقصاں
اس سانس کی رو تک پہنچا ہے۔
اس میرے میز پہ جلتی ہوئی قندیل کی لو تک پہنچا ہے
کون آیا ہے؟ کون آتا ہے، کون آئے گا
ان جانے حسن کی مورکھتا کو کیا کیا دھیان گزرتا ہے
دل ڈرتا ہے

دل ڈرتا ہے ان کالی اکیلی راتوں سے دل ڈرتا ہے

یہاں بھی یہ بات مدِنظر رہے کہ مجید امجد نے انسانی ارتقا کو علم الانسان کی مخصوص زبان میں بیان نہیں کیا ورنہ وہ راما پیتھیکس، آسٹرلوپیتھیکس، ہوموایرکٹس اور ہوموسیپین وغیرہ کی طرف جابجا اشارے کرتا۔ اس کے بجائے اس نے یہ کیا ہے کہ اس سارے علم کو اپنی ذات میں جذب کر کے ایک زاویۂ نگاہ کو جنم دیا ہے جو اس کے متخیلہ کا جزو بن کر نظم کے لبادے میں شامل ہوگیا ہے۔ یوں مجید امجد نے انسان کو اس کی روایتی داستان کے پس منظر میں دیکھنے کے بجائے ایک بالکل نئے سائنسی پس منظر میں دیکھا ہے۔ نتیجتہً اس کی نظم بیسویں صدی کے انکشافات کی پوری رَو سے ہم آہنگ ہوگئی ہے یہ بات مجید امجد کے معاصرین میں سے کسی ایک کو بھی نصیب نہیں ہوسکی۔

مجید امجد کے ہاں "حال" ایک نقطۂ آغاز ہے اور اسی نقطے پر کھڑے ہو کر اس نے کائنات کی لامحدود وسعت اور انسانی زندگی کے تدریجی ارتقار کا ادراک کیا ہے اور اس پر یہ انکشاف ہوا ہے کہ موجود کا یہ لمحۂ مختصر جو اس کی ہتھیلی پر ایک لبالب پیالے کی صورت موجود ہے، امکانات کا منبع اور مخزن ہے اور اسی مقام سے ہر بار ایک نئے سفر کا آغاز ہوتا ہے۔ مراد یہ کہ پابہ گل ہوئے بغیر عرفان کی منازل کو طے کرنا ممکن نہیں۔

عارف عبدالمتین بنیادی طور پر ایک آؤٹ سائڈر ہے۔
اس حد تک کہ آؤٹ سائڈرز کے مجمع میں بھی وہ آؤٹ
سائڈر ہی نظر آتا ہے۔ پس منظر اس کا یہ ہے کہ معاشرے
میں ابھرنے والے اکثر و بیشتر آؤٹ سائڈرز اس
لئے اجنبیت اور تنہائی کی زد میں آتے ہیں کہ وہ
اول اول اپنے گھر کے اندر خود کو اجنبی محسوس
کرتے ہیں گویا آؤٹ سائڈر کا جنم گھر کے آنگن میں
ہوتا ہے۔ گھر اگر شکست و ریخت کی زد میں ہے،
اس کے افراد ذہنی اور جذباتی طور پر ایک دوسرے
سے متصادم ہیں، نئی پود اور پرانی پود میں جنریشن
گیپ موجود ہے تو اس گھر میں ابھرنے والا تخلیقی ذہن
بھی خود کو گھر سے کٹا ہوا محسوس کرے گا اور جب وسیع تر
معاشرے میں آغازِ سفر کرے گا تو وہاں بھی محسوس
ہوگا کہ وہ انبوہ میں تنہا ہے، قدریں ٹوٹ پھوٹ چکی
ہیں زمین کے علاوہ آسمان سے بھی اس کا رشتہ

عارف عبدالمتین — ایک آؤٹ سائیڈر ●

منقطع ہوچکا ہے۔ اوپر تا حد نظر پھیلا ہوا نیلاہٹ کا سمندر اور نیچے مٹیالے رنگ کی چادر ہے اور وہ خدا اور انسان دونوں سے منقطع ہوکر نیلاہٹ اور مٹیالے پن کے عین درمیان ایک غلیظ سا دھبہ بن کر رہ گیا ہے۔ یہ ایک عجیب سی کرب انگیز کیفیت ہے جس میں بیشتر آؤٹ سائڈرز مبتلا ہوتے ہیں تاہم دراصل یہ کیفیت گھر کی شکست و ریخت ہی سے جنم لیتی ہے۔ عارف ان ان آؤٹ سائڈرز سے اس لئے مختلف ہے کہ وہ گھر سے پوری طرح منسلک اور مربوط ہونے کے باوصف اجنبیت اور تنہائی کی کیفیات سے آشنا ہے۔ مگر یہ اجنبیت اور تنہائی معاشرے سے انقطاع کا نتیجہ نہیں بلکہ ایک ایسی عارفانہ یافت ہے جو جسم سے باہر نکل کر جسم کو دیکھنے اور زندگی کی دہلیز پر کھڑے ہوکر زندگی پر ایک نظر ڈالنے کے مترادف ہے مگر اس کا ذکر آگے آئے گا۔

عارف کے لئے اس کا گھر ایک چھوٹی سی جنت ہے بلکہ یوں کہنا چاہئے کہ زندگی کے متلاطم سمندر میں یہ گھر ایک ننھا سا جزیرہ ہے جس میں عارف نے آلام زمانہ سے پناہ لینے کی کوشش کی ہے مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ ہر چند زمانے سے اس نے پناہ مانگی ہے مگر خود گھر کے اندر افراد خانہ کے لئے وہ ایک پناہ گاہ بن گیا ہے۔ گھر پر عارف کے پروں کا سایہ ہے اور ان پروں کے نیچے اس کے گھر کے افراد خود کو "محفوظ" محسوس کرتے ہیں۔ مگر خود عارف بھی جب گھر میں داخل ہوتا ہے تو محسوس کرتا ہے کہ وہ گھر کے نرم و گداز پروں کے سایہ میں آ گیا ہے اور اب گویا آلام زمانہ سے محفوظ ہے یہ ایک عجیب سا رشتہ ہے جس میں محافظ کا تعین ہی مشکل ہے۔ بس یہ بات ہے کہ عارف گھر سے اور گھر عارف سے اس طور وابستہ ہے کہ اکثر و بیشتر ان دونوں میں تمیز کرنا بھی مشکل ہو جاتا ہے۔ یوں لگتا ہے جیسے گھر کی دیواریں عارف کے بازو ہیں اور ان بازوؤں کے حلقے میں آئے ہوئے افرادِ خانہ بیک وقت اس سے الگ بھی ہیں اور اس کا حصہ بھی! شخصیت کی یہی اکائی آگے چل کر عارف کے بہت کام آئی ہے۔ کیونکہ وہی محبت اور رفاقت جس نے اُسے گھر سے ہم رشتہ کیا ہے، اُسے معاشرے بلکہ پوری کائنات سے جوڑنے میں ممد ثابت ہوئی ہے۔ مطلب یہ کہ گھر اور عارف جب ہم رشتہ ہوتے ہیں تو اس اختلاط سے محبت کے شرارے پھوٹتے ہیں اور اول اول گھر کے افراد پر ہی صرف ہوتے ہیں مگر ان کی مقدار اتنی زیادہ ہے کہ وہ گھر کی دیواروں کو عبور کرکے پہلے دوستوں کو بھگوتے ہیں پھر معاشرے کا احاطہ کرتے ہیں اور آخر آخر میں ساری کائنات کو اپنی روشنی کے دائرے میں سمیٹ لیتے ہیں۔ ان سب کے باوجود عارف آؤٹ سائڈر ہی رہتا ہے مگر یہی اسرار تو حل طلب ہے۔

گھر۔ عارف کے لئے ایک جنت ہے اور ہر لحظہ اُسے یہ خوف دامن گیر رہتا ہے کہ کہیں یہ جنت اس سے چھن نہ جائے ——— اس خطرے کی دو وجہیں ہیں ایک یہ کہ عارف کے لاشعور میں یہ بات ایک نسلی یاد کے طور پر موجود ہے کہ جنت آدم سے اس لئے چھن گئی تھی کہ اس نے علم کے پھل کو چکھ لیا تھا اور چونکہ عارف بھی علم کے پھل سے فیضیاب ہو چکا ہے اس لئے اس کے ہاں یہ نسلی یاد ہمیشہ سر اٹھاتی رہتی ہے کہ اگر اس جرم کی پاداش میں قدرت نے اس کے جدِ امجد کو جنت سے نکال باہر کیا تھا تو اب اس بات کی کیا ضمانت ہے کہ وہ اس سے بھی ویسا ہی سلوک نہیں کرے گی۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ عارف کو اپنے گھر سے شدید پیار ہے اور جو شے جان سے زیادہ عزیز ہو اس کے چھن جانے کا خطرہ بھی ہمیشہ لاحق رہتا ہے مگر عارف کے ہاں یہ خطرہ ایک بالکل ہی مختلف انداز میں سامنے آیا ہے یعنی اس کے ہاں یہ احساس جاگا ہے کہ کہیں موت اس کو ختم نہ کر دے اور یوں گھر اس کے وجود سے کہیں محروم نہ ہو جائے۔ چونکہ اُسے علم ہے کہ گھر کے افراد اس کے بدن سے نکلی ہوئی شاخیں اور پھول ہیں لہٰذا وہ سوچتا ہے کہ اگر درخت مر گیا تو شاخیں اور پھول بھی سوکھ جائیں گے اور یہ بات اسے کسی طور بھی گوارا نہیں خود کو گھر کی بقا کے لئے ناگزیر قرار دینے کی اس شعوری یا لاشعوری احساس کا نتیجہ عارف کی علالت کی صورت میں ظاہر ہوا ہے۔ پچھلے دس برس سے وہ بیمار ہے عارضہ وہی ہے جو ہر حساس اور شریف آدمی کو ہونا چاہئے یعنی تبخیر معدہ! اور تبخیر معدہ ایک ایسا پراسرار مرض ہے جسے حساس طبیعت خود جنم دیتی ہے اور پھر یہ مرض اس حساس طبیعت کو مزید حساس بنا دیتا ہے تبخیر معدہ بجائے خود کوئی مرض نہیں لیکن اس سے مریض کو یہ احساس ہر دم خوف زدہ کئے رکھتا ہے کہ وہ لاتعداد (ممکن اور ناممکن) امراض کا تختۂ مشق بن گیا ہے۔ جس طرح (MESCALIN) کے استعمال سے ایک انوکھا جہانِ رنگ و صوت نمودار ہوتا ہے بالکل اسی طرح تبخیر معدہ سے ایک انوکھا جہانِ خطرات وجود میں آتا ہے۔ عارف پچھلے دس برس سے خطرات کے اس جہان میں سرگرداں ہے اور اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ اسے گھر سے پیار ہی نہیں وہ خود کو اس کا واحد محافظ بھی محسوس کرتا ہے اور ہر دم اُسے 'محافظ' کی حفاظت کا فکر دامن گیر رہتا ہے تاکہ گھر کا شیرازہ منتشر نہ ہونے پائے اور اس مقام پر عارف کی شخصیت کا ایک اور نادر پہلو سامنے آتا ہے۔ اکثر لوگ "محافظ" کے عہدے کو قبول کرنے کے بعد نیوراسس میں مبتلا ہو جاتے ہیں یا "گھر" کو مضبوط بنانے کی دھن میں اپنی شخصیت کو ریزہ ریزہ کر کے کئی سطحوں

پر زندگی گذارنے لگتے ہیں ان سب کے برعکس عارؔف نے اپنی شخصیت کی اکائی کو برقرار رکھتے ہوئے ایک ایسی خود داری اور غیرت مندی کا مظاہرہ کیا ہے جو فی زمانہ بالکل نایاب ہے مجھے عارف کے ہاں جانے اور اس کے گھر کو دیکھنے کے متعدد مواقع ملے ہیں' اوراق' کے سلسلے میں غم اور شادی کی تقاریب میں' عیادت کے بہلنے یا ویسے ہی اُسے دیکھنے کے لئے میں بار بار اس کے ہاں گیا ہوں اور مجھے ہر بار یہ محسوس ہوا ہے کہ اس کی بجائے اگر کوئی اور ہوتا تو اپنی تنگ دستی کی ایک کبھی نہ ختم ہونے والی داستان سے ہر ملنے والے کو پریشان کئے رکھتا مگر آپ یقین کریں کہ میں نے آج تک عارؔف کی زبان سے اپنی تنگ دستی کا اعلان نہیں سُنا۔ کبھی کبھی میں حیران ہوتا ہوں کہ وہ اتنے ڈھیر سارے اخراجات کو کس طرح پورا کرتا ہے اور اس مختصر سے سفید پوش گھر میں کیوں کر خوش رہ سکا ہے؟ مگر میں دیکھتا ہوں کہ اسے اپنے اسی گھر سے والہانہ پیار ہے اور اس پیار کے راستے میں تنگ دستی کا احساس کبھی دیوار نہیں بن سکا عارف نے اگر کبھی شکایت کی ہے تو اپنی صحت کے بارے میں یا بچوں کی صحت کے بارے میں لیکن کبھی اپنی تنگ دستی کے بارے میں ہرگز نہیں یہ بات محض دکھاوا بھی نہیں کیونکہ عارؔف کی شاعری میں بھی تنگ دستی کا اعلان مفقود ہے اور نہ اس نے کبھی غربت کا واسطہ دے کر قارئین کے دل میں ترحم کے جذبات پیدا کرنے کی کوشش ہی کی ہے۔ میں ایسے متعدد شعرا سے واقف ہوں جنھوں نے غربت کو شناختی کارڈ کے طور پر استعمال کیا ہے اور اسے انعام اور عہدہ یا شہرت کے حصول کے لئے سرکار کے روبرو یا عوام کی عدالت میں بار بار پیش کیا ہے۔ حتیٰ کہ امیر کبیر ہوتے اور دین و دنیا میں اپنا "مقام" محفوظ کر لینے کے بعد بھی وہ ازراہِ احتیاط اس سے دستکش نہیں ہوئے۔ دوسری طرف عارف ہے جس نے اپنی خود داری اور غیرت مندی کے تقاضوں کے تحت کبھی اس کا ذکر کرنا بھی گوارا نہیں کیا۔ میرے نزدیک اس کی بڑی وجہ یہی ہے کہ عارف کی شخصیت منقسم یا دو نیم نہیں وہ اندر اور باہر سے ایک ہے وہ احساس کی کئی منزلہ عمارت کا باسی ضرور ہے مگر منافقت کی کئی منزلہ عمارت کا قیام اسے ہمیشہ سے ناپسند رہا ہے چنانچہ اگر اس کی گھریلو زندگی قناعت کے اصول کے تابع ہے تو پھر سوچئے کہ اس کی شاعری میں غربت اور تنگ دستی کا چیختا ہوا اعلان کیسے ممکن ہے؟

یہ نہیں کہ عارؔف کو عام زندگی میں غربت کے دکھ کا احساس ہی نہیں۔ اس کے کلام میں غربت کے عفریت کی پرچھائیاں بار بار ابھری ہیں مگر اس کے پنجوں میں وہ خود کو جکڑا ہوا نہیں

بلکہ ہزاروں لاکھوں انسانوں کو بچھڑا ہوا دیکھتا ہے اور دل مسوس کر رہ جاتا ہے۔ عارف
کو طبقاتی نشیب و فراز کا گہرا شعور ہے اور دوسرا ایک ایسے جہان کا خواب دیکھتا ہے
جس میں غربت اور امارت کی خلیج باقی نہیں رہے گی اور انسان واپس فطرت کی آغوش
میں آجائے گا کہ فطرت اپنے بچوں میں تفریق یا امتیاز نہیں کرتی بلکہ سب کے ساتھ ایک سا
سلوک کرتی ہے۔ یوں دیکھئے تو عارف نے واضح طور پر اپنی شخصیت کو عبور کیا ہے۔
آپ چاہیں تو اس بات کو 'شخصیت کی نفی' کا نام بھی دے سکتے ہیں مگر میری دانست
میں یہ کوئی منفی عمل نہیں۔ اس لئے مناسب یہی ہے کہ اسے شخصیت کی نفی کہنے
کے بجائے شخصیت کی توسیع کہا جائے۔ جب کوئی شخص اپنے شخصی دکھ کو پرکاہ
کی حیثیت دے کر اجتماعی دکھ میں شرکت کرے تو اس کا واضح مطلب یہ ہے کہ اس
نے اپنی شخصیت کو ایک تنگ دائرے سے نکال کر ایک وسیع دائرے کے سپرد کر دیا ہے
اور اس کے ہاں 'کرتا بھوگتا جیو' فرد کی حیثیت سے اوپر اٹھ کر غیر شخصی ذات (SELF.)
کے مقام پر پہنچ گیا ہے۔ عارف کے ہاں یہی کچھ ہوا ہے اس نے اپنے شخصی دکھ کو پھیلا کر
اجتماعی دکھ میں ضم کر دیا ہے اور پھر اجتماعی دکھ کو غم کے ان مدارج سے آشنا کر دیا
ہے جن کی حیثیت آفاقی ہے اور جو زندگی اور کائنات کی ماہیت کے بارے میں غور
کرنے پر وجود میں آتے ہیں۔

کم لوگوں نے اس بات پر غور کیا ہے کہ عارف کے ہاں گھر سے باہر بھی ایک
گھر ہے مگر یہ بے در و دیوار گھر در اصل اس کے اینٹ گارے کے گھر ہی کی توسیع ہے
عارف کو ان دونوں گھروں سے بے پناہ اُنس ہے جس طرح اس کے اینٹ گارے
کے گھر کی اساس محبت رفاقت اور اپنائیت کے انمول احساس پر استوار ہے اسی
طرح اس کے بے در و دیوار گھر کو بھی محبت کے ایک عالم گیر جذبے نے سہارا دے رکھا
ہے عارف کو اپنے گھر کے افراد سے بے پناہ انس ہے اور یہی اُنس اُسے بنی نوع انسان
سے بھی ہے پھر جس طرح اُسے یہ خدشہ ہر لحظہ ستاتا ہے کہ کہیں اس کے رخصت
ہو جانے سے اس کے گھر کا شیرازہ منتشر نہ ہو جائے بالکل اُسی طرح اُسے یہ خوف بھی
دامن گیر ہے کہ کہیں اجتماعی اخوت اور مساوات کا وہ خواب پارہ پارہ نہ ہو جائے
جسے وہ ہمیشہ سے دیکھتا چلا آیا ہے دونوں گھروں میں کچھ فرق بھی ہے۔ اینٹ گارے

کے گھر کے افراد مخلص اور وفادار ہیں بلکہ وہ تو جان ہار پجاریوں کی طرح ہیں جب کہ بے در و دیوار گھر میں اس کے گرد جو لوگ جمع ہوئے تھے ان میں سے بیشتر ابن الوقت، کمزور دل یا منافق ثابت ہوئے اس بات کا عارف کو بڑا گہرا دکھ ہے۔ اس کی نظموں میں جلوس کے ساتھ چلنے بلکہ جلوس کو راستہ دکھانے کا رویہ ملتا ہے مگر ساتھ ہی یہ احساس بھی جاگتا ہے کہ اس جلوس نے عارف کا ساتھ نہیں دیا اور راستے میں جہاں کوئی نازک مقام آیا جلوس کے شرکا میں سے بیشتر نے وہیں ڈیرے ڈال دئے۔ میرے خیال میں عارف کے اس دکھی احساس کی ایک اہم وجہ یہ ہے کہ وہ ترقی پسند تحریک میں شامل ساتھیوں کی ہمراہی میں بڑے تیقن اعتماد اور خلوص کے ساتھ روانہ ہوا تھا لیکن اس نے دیکھا کہ جہاں کہیں منصب انعام یا شہرت کے حصول کا موقع آیا تو بڑے بڑے نعرہ لگانے والے ترقی پسند ادبا چپکے سے اپنے اعلیٰ آدرش کو بیچ کر رک گئے لیکن عارف چلتا ہی رہا حتیٰ کہ اس نے دیکھا کہ اب جلوس سمٹ کر اس کی ذات میں گم ہو گیا ہے اور وہ زندگی کی شاہراہ پر یکہ و تنہا رواں ہے عارف کی نظموں میں جو دکھ بھرا ہے اس کا ایک پہلو تو یقیناً یہ ہے کہ اس نے بنی نوع انسان کے دکھ میں بھرپور شرکت کی ہے مگر ساتھ ہی اس کا دوسرا پہلو یہ بھی ہے کہ رفقار کار کی کارکردگی نے اسے ملول کر دیا ہے اور وہ خود کو بھری دنیا میں تنہا محسوس کرنے لگا ہے۔ تنہائی کے اس احساس نے بھی اُسے آؤٹ سائڈر کا منصب بخشنے میں ایک اہم کردار ادا کیا ہے۔

مگر عارف معاشرے کا باغی نہیں ہے جیسا کہ ایک آؤٹ سائڈر ہوتا ہے اولاً اس لئے کہ وہ گھر سے منسلک ہے جو معاشرے کی بنیاد کی حیثیت رکھتا ہے ثانیاً اس کا معاشرتی قدروں پر ایمان ہے اور وہ انسانوں کو محبت کے رشتے میں پرویا ہوا دیکھنے کا آرزومند ہے مگر عارف اس اعتبار سے یقیناً ایک آوٹ سائڈر ہے کہ اس نے جسم سے باہر آکر جسم کو گھر سے باہر نکل کر گھر کو اور "میں" سے اوپر اٹھ کر "میں" کو دیکھا ہے یہ قریب قریب وہی تجربہ ہے جسے محققین نے Out of the Body Experience کہا ہے اور جو انتہائی بحرانی حالت، شدید علالت یا سخت خطرے کی موجودگی میں کبھی کبھی وارد ہوتا ہے جب کو مُسلر کو فرانکو کے سپاہیوں نے گرفتار کرلیا

> اور اسے قید تنہائی میں موت کی سزا سنا دی گئی تو اچانک ایک رات اُسے محسوس ہوا کہ "میں اُڑ رہا ہوں۔ مکمل شانتی کے دریا میں ـــ یہ احساس ناموجود سے اُبھرا اور ناموجود ہی میں واپس چلا گیا ـــ پھر نہ دریا تھا اور نہ "میں" "میں" ختم ہو گیا تھا۔"

اسی طرح روزالینڈ ہے ووڈ نے FRONTIERS OF SPECULATION میں کسی آدمی کے خط کا ایک اقتباس چھاپا ہے جس میں جسم سے باہر آنے کے تجربے کو بڑی خوبصورتی سے پیش کیا گیا ہے۔ الفاظ یہ ہیں :

"مغربی صحرا میں جنگ کے دوران میں میرے قریب ہی ایک بم پھٹا اور میں بیہوش ہو گیا اور تب مجھے یہ عجیب و غریب احساس ہوا کہ میں اپنے جسم سے باہر کھڑا زمین کی سطح سے تقریباً بیس فٹ اوپر اسی منظر کو دیکھ رہا ہوں۔ میں اس ہوائی جہاز کی آواز کو بخوبی سن سکتا تھا جو دوسرے حملے کے لئے آ رہا تھا اور اپنے ساتھیوں کی آوازوں کو بھی میں اس جگہ سے گرد کو ہٹتے ہوئے بھی دیکھ رہا تھا جہاں دھماکا ہوا تھا اور اپنے جسم کو بھی جو وہیں خاک پر پڑا تھا۔"

یہ آؤٹ سائڈر کا ایک ایسا منصب ہے جو روایتی آؤٹ سائڈر کے منصب سے بالکل مختلف ہے روائتی آؤٹ سائڈر تو زیادہ سے زیادہ اپنے گھر اور معاشرے سے بغاوت کرتا ہے مگر یہ آؤٹ سائڈر ایک ناظر ہے جو جسم سے باہر نکل کر جسم کو اور زندگی کی دہلیز پر کھڑے ہو کر زندگی کو دیکھنے پر قادر ہے ـــ عارف کے ہاں جسم سے باہر نکلنے کا یہ تجربہ کئی سطحوں پر نما ہے :

معاً مرا پاؤں راہ کے اک مہیب پتھر سے ایسا الجھا کہ گر پڑا میں
مری اس افتاد کی کسی کو خبر نہیں ہے
کسی کی میرے لہو میں ڈوبے ہوئے بدن پر نظر نہیں ہے
جلوس میرے وجود کو روندتا ہوا یوں گزر رہا ہے
کہ جیسے میں بھی حیات کے راستے کے پتھر میں ڈھل گیا ہوں
میرے ہی پیاروں کے بوجھ سے ہڈیاں مری کڑکڑا رہی ہیں
مگر کسے فرصتِ سماعت، مگر کسے حاجتِ تماشہ ـــ
ـــ آرزو

مگر آپ دیکھئے کہ خود شاعر کو فرصتِ سماعت بھی ہے اور حاجتِ تماشہ بھی اور وہ اس منظر سے الگ کھڑا اپنے جسم کی ہڈیوں کو ہجوم کے قدموں تلے کڑکڑاتے ہوئے دیکھ رہا ہے یہ وہی OUT OF BODY تجربہ ہے جو عارف کو ایک آؤٹ سائڈر کا منصب عطا کرتا ہے۔

مگر عارف محض اپنے خاکی جسم ہی سے باہر نہیں آتا بلکہ اپنے علامتی جسم یعنی گھر سے باہر آکر گھر کو ایک ناظر کی حیثیت سے بھی دیکھتا ہے۔ "میں" کے ساتھ اس کا رشتہ بھی ناقابلِ شکست نہیں وہ اکثر "میں" کو عبور بھی کر جاتا ہے۔

یہاں بے وفائی کے کتنے ہی بہروپ دیکھے ہیں لیکن
وفا کا فقط ایک ہی روپ دیکھا ہے میں نے
اور اس روپ کا نام "میں" ہے

دیکھئے کہ عارف "میں" سے باہر آکر "میں" کو دیکھ رہا ہے۔ اسی طرح اس نے کلبلاتی ہوئی زندگی میں بھرپور شرکت کے باوصف بسا اوقات خود کو کائناتی سطح سے ہم آہنگ کر لیا ہے اور یوں "زندگی" کے محدود دائرے سے اوپر اٹھ کر زندگی کو دیکھنے لگا ہے لہٰذا عارف آؤٹ سائڈر تو ہے لیکن منفی عمل کے بجائے مثبت عمل میں دلچسپی لینے والا ایک ایسا آؤٹ سائڈر جو حیات کے چھوٹے سے دائرے کو ایک بلند چوٹی سے دیکھنے پر قادر ہے۔ اس رویّے نے عارف کو ترقی پسندی کے خالص نظریاتی موقف سے اوپر اٹھا کر ایک آفاقی زاویہ عطا کیا ہے، اور اُسے وہ نظرِ عمیق بخشی ہے جو زمان و مکاں میں مقید ہونے کے باوجود ان سے ماورا بھی بہت کچھ دیکھ سکتی ہے۔

ذکرِ غزل کا ہو تو بات اس کی ریزہ خیالی تک ضرور
پہنچتی ہے۔ یوں بھی غزل میں اشعار کی لخت لخت
کیفیت نے اکثر و بیشتر ریزہ خیالی ہی کا احساس
دلایا ہے اور غزل کے ناقدین نے اس احساس کو
نہایت چابکدستی سے ایک کلیے میں تبدیل کرکے بات
کچھ اس طور لڑھکائی ہے کہ ادھر غزل کا ذکر چھڑا اور
ادھر ریزہ خیالی موضوعِ گفتگو بن گئی۔ میں غزل کے اس
انداز دلربائی کا منکر نہیں ہوں۔ لیکن مجھے یہ احساس
ضرور ہے کہ اس ریزہ خیالی کے پیچھے شاعر کی ذات اکائی
کے طور پر موجود رہتی ہے۔ یہی ایک اچھے غزل گو کی پہچان
بھی ہے کہ اس کی غزل محض احساسات کے بکھراؤ ہی
میں اپنا اظہار نہ کرے، بلکہ شاعر کی اس ذات کی جھلک
بھی دکھائے جس کے حصے بخرے ہو ہی نہیں سکتے۔
میں نے شہزاد احمد کی غزلوں کے مجموعے "جلتی بجھتی آنکھیں"
کو اسی زاویے سے دیکھا ہے اور مجھے محسوس ہوا ہے کہ

شہزاد احمد — جلتی بجھتی آنکھ کا شاعر

شہزاد کی غزل میں متعدد اور متنوع احساسات کے پس پشت ایک ہی بے کراں احساس اور اس کے ہاں بکھری ہوئی لاتعداد کہانیوں کے عقب میں ایک ہی صورت واقعہ ابھری ہے۔ یہ صورت واقعہ کیا ہے اور اس سے پھوٹنے والا بے کراں احساس نوعیت کے اعتبار سے کیسا ہے؟ بس یہی میرے اس مختصر سے مضمون کا موضوع ہے۔

سنا ہے شہزاد نے اول اول اپنے اس مجموعے کا نام "روبرو" رکھا تھا، لیکن جب ان کے ایک مہربان نے یہ عنوان اچک لیا تو شہزاد صاحب لحظہ بھر آنکھیں جھپکنے کے بعد کوئی اور عنوان تلاش کرنے لگے۔ میرا یہ اندازہ ہے کہ شہزاد کو آنکھ جھپکنے کے اس عمل ہی نے "جلتی بجھتی آنکھیں" کا عنوان سجھایا ہوگا اور یہ اچھا بھی ہوا کیونکہ عنوان "روبرو" غزل کے مزاج کی عکاسی کے سلسلے میں تو نہایت موزوں ہے لیکن شہزاد کی غزل کے خاص مزاج کی نشاندھی نہیں کرتا۔ اس کے لئے "جلتی بجھتی آنکھیں" ہی مناسب ہے۔ وجہ یہ ہے کہ اس مجموعے میں شہزاد کے ہاں ایک تب و تاب جاودانہ کے تحت سفر میں مبتلا ہونے کا مرحلہ بھی آتا ہے اور ماندگی کا وہ وقفہ بھی جو گھنے جنگلوں اور سنگین دیواروں کے زنداں میں رکنے کا دوسرا نام ہے اور جسے وہ جلد از جلد عبور کر کے دوبارہ سفر میں مبتلا ہونے کی کوشش کرتا ہے۔ چلنے اور رکنے کا یہی دوگونہ عمل شہزاد کی غزلوں کی جان ہے۔ ایسے عمل کے لئے چیرنگ کراس پر نصب ٹریفک کی جلتی بجھتی آنکھ سے بہتر اور کون سا استعارہ ہو سکتا ہے؟

اب تک میں نے شہزاد کی غزل کے بنیادی مزاج کو استعارے کی زبان میں بیان کرنے کی سعی کی ہے جو ظاہر ہے کہ فی زمانہ مشکور نہیں ہو سکتی۔ چنانچہ اب میں ایک دیہاتی کے سے اکھڑ لہجے میں یہ عرض کرتا ہوں کہ شہزاد نے جنت سے بے آبرو ہو کر نکلنے کے واقعہ پر خاتمہ کلام کرنے کی بجائے اسے اپنی داستان کا نقطہ آغاز قرار دیا ہے۔ شہزاد کی یہ جنت مذہبی عقائد کی رو سے تو وہ پاکیزہ دیار ہے، جہاں سے آدم کو دیس نکالا ملا تھا۔ لیکن شخصی سطح پر یہ جنت وہ "گھر" ہے جسے شاعر نے اگر جسمانی طور پر نہیں تو کم از کم ذہنی اور احساسی طور پر الوداع ضرور کہا ہے۔ اسی طرح جبلّی سطح پر اس جنت نے گھنے جنگل کی صورت اختیار کی ہے اور تہذیبی سطح پر ایک فصیلوں والے شہر کی۔ جنسی سطح پر یہ محبوبہ کی ذات کا سمبل ہے اور فلسفے کی زبان میں اس حالت سکون کا، جس میں سے ایک حالت اضطراب لپک کر باہر آتی اور پھر پھیلتی چلی جاتی ہے۔ شہزاد کی غزل شاعر کے اس بنیادی میلان کی عکاسی ہے کہ وہ وجود کی حد بندیوں کو عبور کرنے کے لئے ایک ایسے سفر میں مبتلا ہے جو بالآخر اسے جوہر تک پہنچا دے گا۔ سفر کسی بھی نوعیت کا ہو، تین خصائص ایک قدر مشترک کے طور پر ابھرتے ہیں۔ پہلا یہ کہ سفر کرنے والا باصرہ کو زیادہ سے زیادہ بروئے کار لاتا ہے

اور دوسری حسیات کو نسبتاً کم استعمال کرتا ہے۔ دوسرے اس کے ہاں دیواروں میں گھرنے اور حبس کی کیفیت میں گرفتار ہونے سے نفرت موجود ہوتی ہے۔ تیسرے وہ ایک منزل کا سراغ لگانے کی کوشش کرتا ہے، جو اسے جوہر یا آب حیات مہیا کرنے کی سکت رکھتی ہو۔ شہزاد کے ہاں سفر کی خواہش اور اس خواہش کے راستے میں ابھرنے والی رکاوٹوں کا ذکر بڑے التزام کے ساتھ ہوا ہے اور گو اس نے اپنی اس تلاش کے دوران کسی ارفع مقصد کا باضابطہ اعلان نہیں کیا تاہم یہ تلاش جوہر کے حصول پر ہی منتج ہوتی نظر آتی ہے۔ مگر شہزاد کے ہاں اس بات کا کوئی سراغ نہیں ملتا کہ اس نے اپنی منزل پالی ہے یا اس کے لمس سے پوری طرح آشنا ہوگیا ہے (اس کا ذکر آگے آئے گا) فی الحال یہ دیکھئے کہ شہزاد کی غزل سفر میں مبتلا رہنے کے عمل کا کس والہانہ شیفتگی سے ذکر کر رہی ہے۔

میں اکیلا ہوں یہاں میرے سوا کوئی نہیں
چل رہا ہوں اور میرا نقش پا کوئی نہیں

یہ چھب، یہ چمک آنکھ سے دیکھی نہیں جاتی
تم اڑتے ہوئے وقت کی رفتار ہوئے ہو

سفر شوق میں کیوں کانپتے ہیں پاؤں مرے
آنکھ رکھتا ہے تو پھر آنکھ چراتا کیا ہے

راستہ تاریک ہے درپیش ہے شب کا سفر
اپنے سر پر دن کے سورج کی ردا لے لیجئے

اس آس پہ میں سیپ کے سینے پہ رواں ہوں
شاید کبھی دریا کا کنارا نظر آئے
آنکھیں نہ کھلیں نور کے سیلاب میں میری
ہو روشنی اتنی کہ اندھیرا نظر آئے

جا رہا ہوں اس کی جانب بے طلب بے آرزو   کوئی شے حائل نہیں ہوگی مری رفتار میں

ہم نے بھی دشت نوردی تو بہت کی شہزاد   ہاتھ پہنچا نہ کسی لالۂ صحرائی تک

اک تری قربت کی دوری ہے ابھی قائم مگر   دو جہاں کے فاصلے طے ہوگئے اک آن میں

سفر کی بے پناہ لگن اور جوہر کی تلاش غزل کے ان اشعار میں نمایاں ہے، مگر دلچسپ بات یہ بھی ہے کہ شاعر سفر کی طرف مائل ہونے کے ساتھ ساتھ اس سے خوفزدہ بھی ہے۔ یہ ایک بالکل فطری بات ہے، وجہ یہ ہے کہ شاعر کا یہ سفر دراصل تخلیق کا سفر ہے اور تخلیق کا سفر بیک وقت مسرت افروز بھی ہوتا ہے اور کرب انگیز بھی۔ چنانچہ تخلیق کار اس کی کشش کو بھی محسوس کرتا ہے اور اس سے وابستہ کرب کا شکوہ سنج بھی ہوتا ہے۔ شاعر کے اس سفر میں باصرہ کا عمل دخل بھی کچھ کم نمایاں نہیں نور کے سیلاب کی خواہش، دن کے سورج کو ردا کی طرح اوڑھنے کا مشورہ، آنکھ چرانے پر سرزنش اور چھپ کر [illegible] سے دیکھنے کی کوشش ... یہ سب کچھ اس بات پر دال ہے کہ شاعر دیکھنے کے عمل کو ایک خاص اہمیت تفویض کر رہا ہے، علاوہ ازیں سفر کرتے ہوئے شاعر کی توجہ منزل پر بھی مرکوز رہتی ہے۔ وہ اس منزل کے نقوش سے آگاہ نہیں بلکہ کئی بار تو اسے شک بھی گزرتا ہے کہ شاید اس کی تمام مساعی رائیگاں جائیں گی اور اس کا ہاتھ لالۂ صحرائی تک پہنچ ہی نہیں سکے گا۔ بایں ہمہ وہ منزل کی تلاش میں سرگرداں رہتا ہے، اس امید کے ساتھ کہ وہ کسی نہ کسی دن ضرور کامیاب ہوگا۔

ع : دکھ ساگر ہے جو ڈوبا سو موتی لے کر آیا

ویسے شہزاد کے سلسلے میں یہ اچھا بھی ہوا کہ وہ منزل تک پہنچ نہ پایا۔ ورنہ یہ عین ممکن تھا کہ اس کے ہاں صوفیانہ مسلک نمایاں ہو جاتا اور اس کی شاعری "وصال" کی تفسیر ہو کر رہ جاتی۔ دوسری طرف شہزاد نے وجود کی کرشمہ سازیوں میں خود کو گم ہو جانے کی ترغیب بھی نہیں دی ورنہ شاید وہ خود کو کلیتاً حواسِ خمسہ کی زد پر آیا ہوا محسوس کرتا۔ شہزاد کی غزل کا خاص وصف یہ ہے کہ اس نے وجود اور جوہر کے درمیان کے منطقہ میں سفر کیا ہے۔ چنانچہ عدم تکمیل کے ایک کرب انگیز احساس نے اس کی غزل میں ایک خاص ذائقہ پیدا کر دیا ہے جو اچھا لگتا ہے۔

ہر چند "جلتی بجھتی آنکھیں" کے مطالعہ سے شاعر کے سفر مسلسل کا سراغ ملتا ہے اور یہ بھی

محسوس ہوتا ہے کہ وہ جوہر کی تلاش میں سرگرداں ہے۔ تاہم اس مجموعہ کی غزلوں کا معتدبہ حصہ ان رکاوٹوں ہی کا ذکر کرتا ہے جو شاعر کے راستے میں آ کھڑی ہوتی ہیں۔ نوعیت کے اعتبار سے یہ سب رکاوٹیں شاعر کی بے قراری کو ختم کرنے اور اسے دوبارہ جنت کی آغوش میں سمیٹ لینے کی مختلف صورتیں ہیں اور شاعر کبھی سیدھے صاف الفاظ میں اور کبھی طنز کی لطیف جراحت سے انھیں مسترد کرتا نظر آتا ہے۔ ان رکاوٹوں میں سے بعض تو جبلی سطح سے متعلق ہیں اور شاعر نے ان کے لئے جنگل کا استعارہ استعمال کیا ہے۔ مثلاً:

پھر دل کے جنگلوں میں چلی صرصر نشاط — اے مشت خاک دوش ہوا پر سوار ہو
جوں جوں قدم بڑھائے ہیں جنگل گھنا ہوا — اب سر پہ تیرگی کا ہے پردہ تنا ہوا

پھرتے پھرتے خاک اُڑاتے کس ویرانے میں پہنچے — یہ کیسا جنگل ہے جس میں جن ہیں مبہوت آدم خاموش

اور بعض رکاوٹیں شہری زندگی سے متعلق ہیں اور یہاں شہزاد نے دیوار کی علامت سے بہت فائدہ اٹھایا ہے۔ چونکہ شہزاد نے اپنی عمر کا معتدبہ حصہ شہر میں گزارا ہے اس لئے اس کے ہاں دیواروں کا ذکر بہت زیادہ ہے۔ مگر لطف کی بات یہ ہے کہ شہزاد نے ہر بار دیوار کو ایک نئے زاویے سے دیکھا ہے اور یوں تکرار کی میکانکیت سے محفوظ رہا ہے۔ یہ چند مثالیں قابل غور ہیں۔

زنداں کی دیوار نہ ٹوٹی، قیدی کا سر پھوٹا — اتنی سخت ہوئیں دیواریں جتنا زور لگایا

راستہ روک سکا کون، فصیلیں کہ حصار — دشت تک پھیل گیا آب رواں کا دامن

زندگی بھر مرے رستے میں رہیں دیواریں — جب چلا میں تو مرے ساتھ چلیں دیواریں
لوگ قیدی ہی سہی سانس تو لے سکتے تھے — جیسی یہ دیکھی ہیں ایسی تو نہ تھیں دیواریں

دیوار تو کیا سنگ بھی توڑا نہیں جاتا — شاید کہ مرے دست ہنر سوکھ گئے ہیں

یہی دیواریں جو فصیل شہر کی صورت میں اُبھری تھیں، سمٹ کر گھر کی چار دیواری میں بھی منتقل

ہوگئیں ہیں۔ گھر اور عورت کا چولی دامن کا ساتھ رہا ہے۔ اس لئے شاعر نے ان دونوں کا قریب قریب ایک ساتھ ذکر کیا ہے لیکن ہر بار یہ احساس ہوتا ہے کہ آسمانی جنت کے بعد اب جنت ارضی نے بھی اس کا راستہ روکنے کی کوشش کی ہے۔ چنانچہ وہ اسے ایک رکاوٹ قرار دیتے ہوئے کہتا ہے:

دیرسے شہزاد کنج عافیت میں تھے اسیر ‏ ‏ ‏ خوش ہوا ہے دل بلائے ناگہانی دیکھ کر

دل اپنی آرزو کے گھروندے میں ہے اسیر ‏ ‏ ‏ رستے تمام بند ہوئے ہیں غریب پر

کیا اسے تیز ہوا کا کوئی اندازہ نہیں ‏ ‏ ‏ جس نے دیوار سمجھ رکھی ہے اپنی چلمن

گھٹ گیا دم کھولئے کھڑکی ہوا لے لیجئے ‏ ‏ ‏ منتظر کچھ لوگ ہیں ان کی دعا لے لیجئے

صاف لگتا ہے کہ شہزاد، قید، حبس، رکنے اور ٹھہرنے کے عمل سے اس قدر نالاں ہے اور اس ... آزاد ہونے کی آرزو اس قدر شدید ہے کہ بعض اوقات اسے فطرت اور اسی کے بعد زمان و مکاں تک ایک بہت بڑی رکاوٹ دکھائی دینے لگتے ہیں، چنانچہ وہ کہتا ہے:

ابر کے ٹکڑوں نے دیواریں بنا دیں جا بجا ‏ ‏ ‏ دھوپ سے جلتی فضا کی بے کرانی دیکھ کر

ہوا ہے تیز چلو اس زمیں سے بھاگ چلیں ‏ ‏ ‏ کہ ہم پہ آن پڑے گا یہ خیمۂ گردوں

آتا ہے خوف آنکھ جھپکتے ہوئے مجھے ‏ ‏ ‏ کوئی فلک کے خیمے کی رسی نہ کاٹ دے

کوئی کہیں بھی ہو شہزاد اضطراب میں ہے ‏ ‏ ‏ مکاں کی قید سے باہر ہے وقت کا افسوں

زندان آگہی سے رہائی محال ہے ‏ ‏ ‏ مدہوش ہو چکا ہے یہ گل اپنی باس میں

آدمیت ہے کہ ہے گنبد بے در کوئی ‏ ‏ ‏ ڈھونڈنے نکلوں تو اپنا بھی نہ رستہ پاؤں

غرض شہزاد نے مختلف زاویوں سے اپنے راستے کی دیواروں، فصیلوں اور حصاروں کا ذکر کیا ہے۔ ہر جگہ اس کی یہ خواہش بہت نمایاں ہے کہ وہ انھیں عبور کر کے آگے بڑھ جائے۔ اس ضمن میں ایک یہ بات بھی دلچسپی سے خالی نہیں کہ شہزاد نے روزن دیوار سے باہر جھانکنے کے عمل کو سیر عام کے عمل کا بدل قرار نہیں دیا جیسا کہ اس خاک کے بیشتر زندانیوں کا طریق عمل ہے۔ موجودیت کے فلسفے نے روزن دیوار سے دیکھنے کے عمل کی نشان دہی (HOLE IN THE WALL) کی ترکیب سے کی ہے اور اس بات کا احساس دلایا ہے کہ روزن دیوار سے دیکھنے والا خود کو ناظر (SUBJECT) سمجھتا ہے تاوقتیکہ وہ روزن میں سے جھانکتا ہوا "پکڑا" نہ جائے۔ مراد یہ کہ جب کوئی اس ناظر کو تاک جھانک کرتے ہوئے دیکھ لیتا ہے تو وہ ناظر نہیں رہتا بلکہ منظور (OBJECT) بن جاتا ہے۔ عام زندگی بسر کرتے ہوئے فرد کی حیثیت ایک ناظر کی سی ہوتی ہے لیکن اگر اسے کسی لمحے معرفتِ ذات حاصل ہو۔ یوں کہ اس کی "تیسری آنکھ" معاً کھل جائے تو وہ دیکھے گا کہ وہ خود بھی ناظر کے بجائے منظور بن گیا ہے۔ شہزاد کے ہاں ابھی اس "تیسری آنکھ" کے پوری طرح کھلنے کی نوبت تو نہیں آئی البتہ اس نے "روزن دیوار" سے جھانکنے کے عمل کا جائزہ لینا ضرور شروع کر دیا ہے، مثلاً

تذکرے کرتے ہیں جلتے ہوئے صحراؤں کے
دشت کو دیکھتا ہے شہر کی دیوار سے تو

دشمنوں کی آنکھ سے تجھ کو چھپائیں کس طرح
ہم نے خود روزن بنائے ہیں تری دیوار میں

خود اپنے آپ کا احساس کب رہا ہے مجھے
میں اس لئے ہوں کہ اک شخص دیکھتا ہے مجھے

یہ شخص کون ہے جو شاعر کو چپکے چپکے دیکھ رہا ہے اور جو اپنے وجود کا احساس دلا کر شاعر کی حیثیتِ ناظر پر کاری ضرب لگا رہا ہے؟ جواباً یہ عرض کروں گا کہ یہ شخص شاعر کا وہ تیسری آنکھ والا ہم زاد (SELF) ہے جس کی زیارت تو شاعر کو ابھی نصیب نہیں ہوئی۔ لیکن جس کی آہٹ اسے صاف طور سے سنائی دینے لگی ہے۔

زمیں کے تاریک گوشوں سے اٹھی تھی اک صدا
میں نے پوچھا کون ہے؟ اس نے کہا کوئی نہیں

لیکن آپ اس شخص کے انکار پر نہ جائیے۔ یہ انکار حقیقت میں اقرار ہی کی ایک صورت ہے۔

آخر میں مجھے یہ کہنا ہے کہ بڑھنے، رکنے اور دوبارہ آگے بڑھنے کا یہ سارا ڈرامہ شاعر کی ذات کے اندر کھیلا گیا ہے۔ بلکہ یوں کہنا بھی غلط نہیں کہ شاعر جب اپنے وجود کی رکاوٹ کو عبور کر کے آگے بڑھا ہے تو اس نے دیکھا کہ وہ خود ہی اپنے راستے میں سینہ تانے کھڑا ہے۔ یوں اسے خود کو دوبارہ عبور کرنے کی ضرورت پڑی ہے۔شہزاد کے اس وقت کے اشعار کہ:

منزل ہے کہاں، تم کو دکھائی نہیں دے گی　　تم اپنے لئے آپ ہی دیوار ہوئے ہو

گوشۂ دل کی خموشی کا تمنائی ہیں　　اور ہنگامے اٹھا لایا ہے بازار سے تو

سیرِ عالم کے لئے نکلے تھے گھر سے شہزاد　　دو قدم بھی نہ چلے اور ٹھہرنا چاہا

اس بات پر دال ہیں کہ شاعر نے آگے بڑھنے اور رکنے کی دو انتہاؤں میں بار بار سفر کیا ہے چنانچہ رکنے اور بار بار سفر میں مبتلا ہونے کا یہ عمل ہی شہزاد کی غزل کا مرکزی نقطہ ہے۔میرا جی چاہتا ہے کہ میں اسے آنکھ مچولی کا نام دوں اور شہزاد کو ایک ایسا شاعر قرار دوں جو اپنے آپ سے آنکھ مچولی کھیل رہا ہے۔ یوں کتاب کا عنوان "جلتی بجھتی آنکھیں" بھی تو آنکھ مچولی ہی کی ایک صورت ہے۔چنانچہ اب کھلا کہ جب شہزاد نے کتاب کا نام تبدیل کیا تو اس لئے نہیں کہ کسی مہربان نے اس کا پہلا تجویز کردہ عنوان اچک لیا تھا بلکہ اس لئے کہ ایک لمحہ خود فراموشی میں اسے محسوس ہوا کہ "جلتی بجھتی آنکھیں" کی نادر کیفیت ہی اس کی غزل کا اصل جوہر ہے۔